# PARTITURI PENTRU VOCI ÎN COR

**Studii științifice prezentate la Sesiunea de comunicări științifice a studenților, masteranzilor și doctoranzilor din Facultatea de Limbi și Literaturi Străine (2012-2018)**

**Editor:**
**ROXANA UTALE**



**Editor:**
**ROXANA UTALE**

# PARTITURI PENTRU VOCI ÎN COR

**Studii științifice prezentate la Sesiunea de comunicări științifice a studenților, masteranzilor și doctoranzilor din Facultatea de Limbi și Literaturi Străine (2012-2018)**

**Editor:**
**ROXANA UTALE**

# PARTITURI PENTRU VOCI ÎN COR

**Studii științifice prezentate la Sesiunea de comunicări științifice a studenților, masteranzilor și doctoranzilor din Facultatea de Limbi și Literaturi Străine (2012-2018)**



editura universității din bucurești®
**2020**

© editura universității din bucurești®
Bd. Mihail Kogălniceanu, nr. 36-46,
050107, București – ROMÂNIA
Tel. +40 213054674
E-mail: editura.unibuc@gmail.com
www.editura-unibuc.ro
**Librăria EUB**
Bd. Regina Elisabeta nr. 4-12,
030018 București – ROMÂNIA
Tel. +40 213053703
**Tipografie**
Bd. Iuliu Maniu, Nr. 1–3,
061071, București – România
Tel. 0799.210.566

Redactor: *Irina Hrițcu*
Copertă&DTP: *Cătălin Ionuț Mihai*
Sursă foto copertă: *www.pixabay.com*
*Toată răspunderea de copyright foto revine autorului*

**ISBN-online:**
978-606-16-1152-2

## CUPRINS

# THE INFLUENCE OF SHAKESPEARE ON THREE HISTORICAL PLAYS OF AUGUST STRINDBERG: "MASTER OLOF", "GUSTAV VASA", "ERIK XIV"

**Alexandra Teodora OPREA**

A writer's heritage is maybe the only capital which is never going to reach an end. The simple act of reading opens a new dialogue between the reader and a voice that slowly shows forth from behind the lines. Sometimes this dialogue continues well after one has reached the last page; it is carried on in new efforts of studying, researching and creating. As a student or scholar, one has to be very thorough and honest when acknowledging one's sources but as an artist this is often impossible. However, this hasn't discouraged scholars from tracking the possible sources an artist has given a new life to in their own work. Shakespeare is well known for borrowing plots and then masterfully adapting them to suit new ideas and to please new audiences. He was quite an eclectic writer from this point of view as his sources range from the Classics and the Bible to his contemporaries, Thomas Kyd and Christopher Marlowe. It should not surprise Shakespeare therefore that his work is the starting point of other artistic works, not all of them belonging to the realm of literature. It helped of course that he has become a canonical writer in a literary culture whose prestige is acknowledged worldwide. This way many have had the opportunity not only to read but to study the texts as well; however, people find personal ways of engaging with the Shakespearean texts.

August Strindberg (1849-1912) is an example of personality, reader as well as critic and writer, who maintained a continuous dialogue with the English bard. The first encounter was watching "Hamlet" when he was 17 years old. He didn't like the course on Shakespeare he had to take in college but he studied on his own and in time he gathered an impressive collection of the works (in original and translated) as well as criticism. Through his editor, Karl Börjesson, Strindberg collected secondary literature of contemporary Shakespearean scholars: Israel Gollancz, Carl August Hagberg, Karl Bleibtreu, Georg Gervinus to name just a few. Strindberg himself said that he had read "väl tjugo kommentatorer (probably twenty critics [my translation])"[1]. In the library that remained after his death, there were 13 volumes of Shakespeare's works "which add up to approximately 1800 pages with annotations (statistics from the database of «Strindbergs bibliotek», available at Strindbergmuseet)"[2]. Susanna Hellberg, who had the opportunity to

---

[1] August Strindberg, *Teater och Intima Teatern*, in Per Stam (ed.) "Samlade Skrifter 64", Norstedts, Stockholm, 1999: 48

[2] *Ibid.*: 329

look through those volumes and see his annotations, gives us a brief insight[3]: *Shakespeare var Strindbergs ständiga "sällskap". Det var de stora tragedierna som fascinerade. Komedierna intresserade honom inte. Sonetterna i Carl Rupert Nybloms översättning avfärdade han med "Schit!!!"*[4]. Strindberg himself provides us with more than a brief insight. He wrote a series of essays in which he analyzed some of the tragedies, the historical plays – paying special attention to "Henry VIII" and "Richard II"- , one comedy ("A Midsummer Night's Dream") and one romance ("The Tempest"). It is in these essays that we learn why Strindberg was drawn to the Shakespearean texts; he points out what he learned from the English playwright and sometimes discloses how he transferred his newly acquired knowledge into his own works. As an example for the statement made previously that people find their own ways of reading Shakespeare it should be mentioned that Strindberg confesses how his experience as playwright provided him with answers to questions he had about his readings.

There is also the influence of Shakespeare manifested in some of the plays. Strindberg's choice is not only a matter of personal taste; he has been very well attuned to the cultural trends of his time throughout his career. The 19th century saw a renewed interest in Shakespeare and his work, which crossed the borders of Great Britain. In Denmark, Georg Brandes (1942-1927) wrote the first comprehensive study of Shakespeare's work which is at the same time a biography: "William Shakespeare – A Critical Study" (1898). Svend Erik Larsen describes it as follows: "Through meticulous readings of Shakespeare's entire work, focusing on the characters, Brandes constructs Shakespeare as a personality, more complex than heroic, who becomes a prism for larger historical processes and thereby remains as contemporary as any modern writer."[5]

In the introduction Brandes provides a personal explanation for the people's interest for the Bard 300 years after his death. Shakespeare had the ability to bring opposites together in a coherent whole, as for example pathos and humour, without diminishing their force: his pathos is as sublime as Michelangelo Buonarroti's and his humour has the force of Cervantes'. The personality Brandes describes is a hub for forces that reach beyond the limits of its earth-bound life: Shakespeare has no choice but to become universal.

Apparently what had the greatest impact on Strindberg was Brandes' analysis of a scene from "Henry IV, Part 1" in the article "Om de uendeligt smaa og det uendeligt store i poesien" (1869)[6]. Several critics (among them Joan Bulman[7], Hans Andersson[8]) pointed out that Strindberg learned from this analysis (which is included, though modified in chapter 24 of "William Shakespeare – A Critical Study") and applied the ideas in "Master Olof". That

---

[3] Hellberg, Susanna, "August och hans skrifter. Böcker ur Strindbergs bibliotek stalls ut", *Dagens Nyheter,* 14.01.1993, source: http://www.dn.se/arkiv/stockholm/august-och-hans-skrifter-bocker-ur-strindbergs-bibliotek-stalls-ut/, last visited: 24.03.2016

[4] Shakespeare was Strindberg's constant "companion". It was the great tragedies that fascinated him. The comedies didn't interest him. He executed the sonnets translated by Carl Rupert Nyblom with "Shit!!!"[my translation]

[5] Svend Erik Larsen, "Georg Brandes: the telescope of comparative literature" in Theo D'haen, David Damrosch and Djelal Kadir, Routledge, *The Routledge Companion to World Literature*, Routledge, New York, 2012: 25

[6] The Infinitely Small and the Infinitely Great in Literature

[7] Matthew H. Wikander, "Out of Egypt: Strindberg's Historical Drama" in Michael Robinson, *The Cambridge Companion to August Strindberg*; Cambridge University press, 2009: 124

[8] Hans Andersson, *Strindberg's Master Olof and Shakespeare*, Uppsala University Lundequistiska Bokhandeln, 1952: 63

he read the analysis is proved by his mentioning it in the semi-autobiographical novel "The Son of a Servant"[9]. Since Strindberg wrote "Master Olof" before Brandes published his critical study it is clear that Strindberg must have read those plays and identified on his own what he, as a young dramatist, can learn from them. Unfortunately, on account of the innovations, as for example the use of ordinary prose dialogue and the sharp characterizations of characters, the play is rejected by Kungliga teatern (Royal Dramatic Theatre) in Stockholm. It is only in 1881, after he had made a name for himself with "The Red Room"[10], that the prose version was finally accepted at the Nya teatern in Stockholm. In the meantime he had rewritten it as "the middle version" and "verse version" as a compromise to the taste of the public. His refusal to give up on the play is probably explained by the fact that he had put much of his life experience into it; in a letter to Georg Brandes from 29th of July 1880, he explains[11]: *Jag vill rekomendera detta [Mäster Olof], genom omarbetningar trasiga stycket, till gemomläsning ty det är min biografi och inehåller ganska djupa saker*[12].

In 1890 Dramaten staged the verse version of "Master Olof"; it was a great triumph for the author. This belated success and the nation's renewed interest in its historical and cultural past determined Strindberg's return to the genre of historical play in 1899. He set about to write a series of historical dramas that were to cover some 700 years of Sweden's existence as a nation; "Gustav Vasa" and "Erik XIV" are two of them. Once more he turned to Shakespeare and in his attempt to depict the past "realistically" he made use of his own life experience.

Another time when Strindberg returns to studying Shakespeare is one year after he and August Falck opened Intima Teatern (1907-1910). Between 1908 and 1909 he published a series of theatre booklets; among them there are analyses on some of the tragedies and historical plays and only one comedy. All of these and other essays on theatre have been collected in a single volume: "Open Letters to The Intimate Theatre"[13]. Although they are written almost 10 years after "Gustav Vasa" and "Erik XIV", Per Stam points out that[14]: *Hans Shakespeare-studium i Lund i slutet av 1890-talet, då han förberedde sina historiska skådespel, var en viktig etapp på vägen mot skriverierna om denne 1908. Och under hösten författade Strindberg alltså ytterligare tre historiska dramer i Shakespeares efterföljd*[15].

What is easily noticeable when reading these analyses is that Strindberg always gives arguments in support of his opinions. "Julius Caesar" was one of the first plays he read (1896) in order to practice his English[16]. From the very first reading he noticed that the

---

[9] Tjänstekvinnans Son (1886 – 1909)

[10] Röda Rummet (1879)

[11] August Strindberg in Torsten Eklund(ed.), *August Strindbergs Brev* 2. 1877 - mars 1882, Albert Bonnier, Stockholm, 1950: 167

[12] I want to recommend it [Master Olof] to you, this play worn out by revisions, so that you may read it as it is my biography and deals with many deep things. [my translation]

[13] Teater och Intima Teatern

[14] August Strindberg, *Teater och Intima Teatern*, in Per Stam (ed.) "Samlade Skrifter 64", Norstedts, Stockholm, 1999: 45

[15] His study of Shakespeare in Lund at the end of the 1890's, when he was preparing his historical plays, was an important stage on his way towards the essays about this in 1908. And that autumn Strindberg wrote three more historical plays in imitation of Shakespeare. [my translation]

[16] August Strindberg, *Teater och Intima Teatern*, in Per Stam (ed.) "Samlade Skrifter 64", Norstedts, Stockholm, 1999: 91

central character is not at all Caesar but Brutus; even more shocking, Caesar was not at all the heroic figure described by antique writers. Both these observations have been discussed by Georg Brandes as well; however if Brandes deplores the portraying of Caesar and praises the construction of Brutus, Strindberg seems to think exactly the opposite. In order to clarify the riddle of why Shakespeare presented Caesar as "en kruka" ("a coward")[17], Strindberg points out that it was the most reasonable solution. Caesar as we know him is the author of the impressive "De Bello Gallico" and a bright military leader; but how was Shakespeare to present this? It is rather difficult to stage a war (and make it look truthful) and the act of writing a book is not the most dramatic event. What was left was to show Caesar "at home", pacing to and fro in his nightdress. He is presented as a common person, fighting his own anxieties. According to Brandes this is a sign that Shakespeare failed to be impressed by another genius. Strindberg, on the contrary, appreciates how the English playwright finds a balance between the common, private life and the grand historical events. The plot advances on two plans: people caught in their daily lives and the Providence controlling History and emerging only at such historical moments as the death of Caesar or the battle of Philippi. Caesar himself is not belittled: he was not presented as a coward; it is only normal that he was scared when he was attacked by eight men whom he had thought he could trust. Moreover, the only person who completely disparages Caesar is Cassius who distinguishes himself as a petty character, driven by jealousy. By excluding Caesar's accomplishments the playwright did not intend to be disrespectful but managed to come with a more natural portrait forcing the audience to gaze upon the man behind the famous personality.

As it was already mentioned, Caesar is not the central character of the play; it is rather Brutus, the man who believed that the murder was only a sacrifice on the altar of the Republic (which Caesar threatened to turn into a dictatorship). Strindberg – as Brandes before him – notices how Brutus is very much like Hamlet. Both feel that they have the responsibility to restore order in their world but it is difficult for them to come to terms with the fact that murder is necessary; once order is restored they do not longer have a place in the world: Hamlet dies and leaves the kingdom to Fortinbras; Brutus is caught in a conflict caused by the death of Caesar and in the end commits suicide. If Brandes considers Brutus to be the best accomplished element of the tragedy Strindberg criticizes it: according to him a character should be shaped only by the events in which it participates; Brutus' fault is that he talks too much about himself.

In this essay Strindberg's critical attitude is sharply defined. There are aspects in the play which he does not approve of and prefers to account for his dislike than to try to find excuses[18]: *När jag nu igen drog ut Caesars roll, vilket jag förr gjort, så fann jag, nu som fordom, en viss svaghet i karaktärteckningen, vilken icke får förhandlas till förtjänst därför att man tycker om Shakespeare*[19].

For all that, he is not always only critical. He notices that in the plot of several plays there appear scenes which do not lead anywhere; for example what became of the revolution that Laertes started in "Hamlet" ? Why was there a quarrel between Brutus and Cassius in

---

[17] *Ibid.* : 94

[18] August Strindberg, *Teater och Intima Teatern*, in Per Stam (ed.) "Samlade Skrifter 64", Norstedts, Stockholm, 1999: 91

[19] When I once again looked into Caesar's role, which I had done before, I found , now just as in the past, a certain weakness in the character, which must not be turned into a merit because one likes Shakespeare. [my translation]

"Julius Caesar"? Why did Shakespeare introduce Lady Macduff and her child (characters in "Macbeth") only a few minutes before they are assassinated? These scenes could have been left out without changing the plot and therefore, Strindberg calls them "ofullgångna intentioner, eller aborteringar (incipient intentions, or abortions [my translation])"[20]. He acknowledges that Shakespeare might have had practical reasons for introducing these scenes (for example giving roles to all the actors in the company) but his personal experience as playwright encourages a different interpretation: he came across an instance of such an "incipient intention" in "Easter"[21] and decided to take it out but found himself unable to do it[22]: *När […] jag skulle till att stryka så kunde jag icke. Jag fick det intryck att det skulle stå kvar. Och då började jag fråga varför det skulle stå kvar och vad det betydde. Jag fann då att det saknades om det togs bort; att det gav verklighetssken åt framställningen när det stod kvar, ty de påminde om människors valiga sätt att i nödens stund uppkasta tusende projekt, av vilka en del utföras*[23]. In this way these "aborteringar" are invested with undeniable literary value and, what's more, Strindberg even considers them to be a sign of Shakespeare's uniqueness.

Strindberg always had strong personal views but it wasn't until he became an accomplished writer himself that he made public his views on Shakespeare. They may be infused with personal beliefs but they are nonetheless valuable as they are the result of years of analyzing the plays. His efforts were motivated by his endeavour to improve his craft as playwright. Hereafter there will be given examples of Shakespeare's influence in the three historical plays without discussing all the aspects.

"Master Olof" tells the story of Olof Pedersson also known as Olaus Petri (1493-1552), a clergyman and major contributor to the Protestant Reformation in Sweden. The prose version describes how the young reformer one Whitsun Eve is urged to answer God's calling although that meant going against the Catholic learning. His temper but mostly the cause he is fighting for, recommend him to King Gustav Vasa who makes him his secretary. Although he is mostly known for his public efforts to introduce Lutheranism and for his opposition to the autocratic rule of Gustav Vasa the play brings up his personal struggles in his relationship with his devoted Catholic mother and his lover Christina. At one point Olaus Petri was accused of having supported a plot to kill Gustav Vasa but he was exempted from the death penalty as he had kept the plot secret because it was disclosed to him during confession. Strindberg makes Olof a part of the plot as he is a member of the secret society that conspires to murder the king; however in the end he is ransomed and leaves the pillory to become pastor in Storkyrkan and advisor to the king.

As Strindberg himself acknowledged he drew inspiration from "Julius Caesar". It has been explained previously that Caesar is not the statuary personality that stands in the Parthenon of geniuses. In the same spirit, the Swedish playwright takes a historical

[20] August Strindberg, *Teater och Intima Teatern*, in Per Stam (ed.) "Samlade Skrifter 64", Norstedts, Stockholm, 1999: 138

[21] Påsk (1901)

[22] August Strindberg, *Teater och Intima Teatern*, in Per Stam (ed.) "Samlade Skrifter 64", Norstedts, Stockholm, 1999: 139

[23] When […] I was about to cross it out I found myself unable to do so. I felt that it should remain. And then I started wondering why it should remain and what it meant. I found then that it should be incomplete if it were taken away; that it gave colour to the literary piece as it reminded of people's common habit in times of need to come up with thousands of projects, of which only some work out. [my translation]

character about which not much is known and gives it emotional depth. In order to accomplish this he reduces the historical figure to its constituent parts and presents them from a view other than the conventional one. The first act brings up the problem of God’s call. How did Master Olof come to understand that it was his fate to reform the Church? In the play it is Lars Andersson who encourages young Olof to take up the divine mission as a prophet would have done. Olof on the other hand does not feel that God gives him strength but rather that he will be carried along by forces he cannot oppose: “I can feel the pull of the current; I am still clinging to the sluice-gate, but if I let go, I shall be swept away.”[24] .The metaphor of the “stream/ whirlpool” is used throughout the play as a substitute for the idea of God’s call thus emphasizing that the cost of starting the Reformation was his internal turmoil; it also resonates with the doubt which tormented him continually. The idea of being a man chosen by God suggested to those around him the figure of the prophet or the martyr but in the end he dissociates himself from both thus remaining true to his human nature. In act II Strindberg even draws a parallel between Olof and Jesus only to undermine it. Olof speaks in defence of a woman whom the people in the beer-shop rail against. When he finds out that the woman is a harlot he can’t help but be disgusted; he will nonetheless protect her making a clear reference to the similar episode of Jesus defending Mary Magdalene. But as he showed clear signs of disgust one can wonder if Olof takes the part of the Harlot out of duty rather than sincere compassion. The relations with his wife, Christina and his mother are impaired by his “mission”: his mother is deeply hurt to see her son fighting against her Catholic faith; he thought that Christina would share his struggle so when he understands that this was not the case their bond is weakened - although she loves him sincerely. The erudition he has been so admired for turns out to be an impediment which hinders the communication with his lover (act III). The involvement with the conspirators which probably adds mystery to the figure of the great churchman is attributed by Strindberg to personal spite: Olof is not pleased with how Gustav Vasa implements the Reformation and therefore joins a secret society hoping to fulfil the “mission” truthfully.

Strindberg’s efforts to bring Olaus Petri down from his pedestal become obvious in the last act. The plot has been exposed and the traitors arrested. Olof and Gert the Printer – the leader of the conspirators - wait to be executed. The lord high constable approaches Olof with an offer: he could die like a martyr – and never know if the Reformation succeeded in Sweden – or he could ask the king for forgiveness and continue to be a pastor, a mentor, an advisor and a husband. He chooses the latter option but not without regretting it deeply. The last word of the play is Gert’s cry, calling Olof a “renegade”[25]. According to Gert, in the end Olof managed to bring about the Reformation but failed his “divine” mission; the pastor should have died a martyr: “You told us how he [Jan Hus] went to the stake and joyfully commended himself into the hands of God, and how he prophesied about the swan that should come singing new songs in praise of awakened freedom. That's the way I have thought that you would meet your death—with your head thrown back, and your eyes toward the sky, and the people crying: <<So dies a witness! >>”[26]. At this moment it is made clear the true “hero” figure of the play is Gert rather than Olof: he is a prophet with visions about the Pope and the Emperor, he doesn’t have doubts as to what he has to accomplish and he dies as a

[24] August Strindberg, *Master Olof* (1872), transl. by Edwin Björkman, 2009: 17
[25] August Strindberg, *Master Olof* (1872), transl. by Edwin Björkman, 2009: 92
[26] *Ibid*.: 91

martyr. He is a Romantic by nature and thus better fitted to play the "hero". Strindberg seems nonetheless to question the relevance of the "hero" figure: as flawed as Olof might be he did contribute to a major change in Swedish history for which he is still remembered.

In "Gustav Vasa" Strindberg resorts again to the Julius Caesar model in order to redefine the king – both the real historical figure and the institution of monarchy. When it comes to the king's son, prince Erik, the playwright probably felt that he could better render the complex historical figure if he was re-imagined as part prince Hamlet and part prince Hal ("Henry IV Part 1"). When Erik first appears he is looking for his friend, Jacob Israel. From their discussion we find out that Erik lost his mother as a child and has come to be terrified by his father. He does not blame his father for remarrying but is not fond of his stepmother either. Being severed from his family is an alienating experience for him, so he seeks the company of friends and as his rebellious nature dictates he looks for "bad company"[27]. As it is revealed later on his friends are not loyal: Jacob Israel dislikes him and Göran Persson stands by him so that later on he can participate in ruling the country. Apart from this he feels a stranger in his own country:"I am so little of a Swede that it gives me pleasure when the free city of Lübeck imposes a penal tax on my country – and keeps it humiliated."[28] Erik is like Hamlet in his feeling estranged from his family and his country - the Danish prince famously declares: "Denmark's a prison"[29]. They are alike in their existential tensions. Hamlet calls the entire world a prison[30], not an inch providing the peace he yearns for while for Erik it is "a madhouse"[31]. Both share an "interest" in madness as they use it to keep others at bay. Erik's "madness" manifests itself in wordplays:

> ERIC: The more wine you drink, the dryer gets your throat. The wetter, the dryer—that's madness, like everything else
> .QUEEN: Why do you hate me?
> ERIC: [*Cynically*] Because I am not allowed to love you. [*In the meantime he continues to pour down one glass of water after the other*] You must not be in love with your step-mother and yet you must love her: that's madness, too.[32]

The relationship with his father is spoiled by hatred. The son has a distorted image of his father – whom he associates with Thor and Odin – just as Hamlet exaggerates his father's merits when calling him "Hyperion". The main reason for discord between the two is Erik's neglect of his duties; from this point of view he resembles Prince Hal. Both princes rebel against conventions and retreat to the world of the taverns where they enjoy "bad company". The fathers are confronted with the children's lack of obedience to which they respond with punishments and reproofs:

> Why, Harry, do I tell thee of my foes,
> Which art my near'st and dearest enemy?
> Thou that art like enough, through vassal fear,

[27] August Strindberg, *Gustav Vasa* (1899), translated by Edwin Björkman, 2013: 132
[28] *Ibid.*: 134
[29] William Shakespeare, *Hamlet,* Oxford University Press, Oxford, 1987: 216
[30] *Ibid.*:216
[31] August Strindberg, *Gustav Vasa* (1899), translated by Edwin Björkman, 2013: 138
[32] *Ibid.*: 148

Base inclination and the start of spleen
To fight against me under Percy's pay,
To dog his heels and curtsy at his frowns,
To show how much thou art degenerate.[33]

KING. [*Angrily*] Idiot!—Go and wash the dirt off yourself, and see that your hair is combed. And rinse that filthy mouth of yours first of all, so that you don't stink up my rooms. Go now - or I'll give you a week in the tower to sober up. And if that should not be enough, I'll take off your ears, so that you can never wear a crown. Are those words plain enough? [34]

The similarities between the two stop here as they develop in different directions. Shakespeare's Prince Hal changes his behaviour when he is needed to protect the king, thus proving a dutiful son, and will become an astute ruler himself. Erik will never stop criticizing the king and finds it difficult to govern.

The last play will depict the struggles Erik goes through in his attempt to maintain his power when he enters a conflict with the nobility. One of the strategies used to depict characters here is "the technique of inconsistencies" which he had identified in "Hamlet"[35]: Shakespeare skildrar människor, i alla deras faser, lika inkonsekventa, sig motsägande, söndriga, sig söndrande, stridiga, obegripliga egentligen som mänskobarnen äro.[36]

There is an echo of the above statement in Erik and Göran Persson's talk of Nils Gyllenstjerna[37]:

Erik. Gyllenstjerna var inte den bästa och inte den sämsta; herr Till och Ifrån hette han; full af rättkänsla och orättvisa; modig som få och feg som ingen; trogen som en hund och falsk som en katt...
Göran Persson. Med ett ord: en människa![38]

All the three plays include other examples of the inspiration Strindberg drew from Shakespeare. Those presented here were meant to illustrate how the Swedish playwright selected elements from the other's work and adapted them to convey his own understanding of history and literature.

This essay has tried to recreate the context of their connection by firstly identifying some of the external factors that might have brought Strindberg closer to Shakespeare and then retracing Strindberg's personal approach to the latter's work. This connection manifested itself in the essays on the Shakespearean plays and in Strindberg's efforts to improve on their common craft. Although the connection is not unique it is atypical and should be given more recognition as a valuable contribution to Shakespeare's after-life.

---

[33] William Shakespeare, *Henry IV Part 1,* Oxford University Press, Oxford, 1998: 228
[34] August Strindberg, *Gustav Vasa* (1899), translated by Edwin Björkman, 2013: 150
[35] August Strindberg, *Teater och Intima Teatern*, in Per Stam (ed.) "Samlade Skrifter 64", Norstedts, Stockholm, 1999: 69
[36] Shakespeare renders people, in all their facets, as inconsistet, self – contradictory, fragmented and forever fragmenting, conflicting, ultimately unfathomable, as human beings are.[my translation]
[37] August Strindberg, *Erik XIV* (1899), C&E Gernandts förlag, Stockholm, 1900: 164
[38] Erik. Gyllenstjerna was neither the best nor the worst; Lord On and Off he was called; full of the sense of justice and injustice; brave as few are and the most lily-livered of all; as loyal as a dog and as false as a cat...
Göran Persson: In one word: a person![my translation]

## Bibliography:

**Primary sources:**

**SHAKESPEARE,** William, *Hamlet,* Oxford University Press, Oxford, 1987

**SHAKESPEARE,** William, *Henry IV Part 1,* Oxford University Press, Oxford, :

**STRINDBERG,** August, *Erik XIV* (1899), C&E Gernandts förlag, Stockholm, 1900

**STRINDBERG,** August, *Gustav Vasa* (1899), translated by Edwin Björkman, 2013, PDF file, source: www.gutenberg.org

**STRINDBERG,** August, *Master Olof* (1872), 2009, PDF file,source www.gutenberg.org

**STRINDBERG,** August, *Teater och Intima Teatern*, in Per Stam (ed.)"Samlade Skrifter 64"*,* Norstedts, Stockholm, 1999

**Secondary sources:**

**ANDERSSON**, Hans, *Strindberg's Master Olof and Shakespeare*, Uppsala University Lundequistiska Bokhandeln, 1952

**HELLBERG** Susanna, "August och hans skrifter. Böcker ur Strindbergs bibliotek stalls ut", *Dagens Nyheter,* 14.01.1993, source: http://www.dn.se/arkiv/stockholm/august-och-hans-skrifter-bocker-ur-strindbergs-bibliotek-stalls-ut/, last visited: 24.03.2016

**LARSEN**, Svend Erik, "Georg Brandes: the telescope of comparative literature" in Theo D'haen, David Damrosch and Kadir, Djelal (ed.), Routledge, *The Routledge Companion to World Literature*, Routledge, New York, 2012

**STRINDBERG**, August in **TORSTEN**, Eklund (ed.), *August Strindbergs Brev* 2. 1877-mars 1882, Albert Bonnier, Stockholm, 1950

**WIKANDER**, Matthew H., "Out of Egypt: Strindberg's Historical Drama" in Michael Robinson, *The Cambridge Companion to August Strindberg*; Cambridge University press, 2009

# VIZIUNI ASUPRA COPILĂRIEI ÎN PROZA LIUDMILEI PETRUȘEVSKAIA (*ORAȘUL LUMINII*)

**Teodora Antonia MIHAI**

Scriitoarea Liudmila S. Petrușevskaia este o personalitate complexă și trebuie tratată ca atare în încercarea de a-i defini stilul și influențele. Multitudinea de talente ce o caracterizează îi conferă o aură nonconformistă. Celebră deja la nivel internațional, o seducătoare povestitoare atât pentru copii, cât și pentru adulți şi dramaturg, a cochetat cu industria filmului, are opere expuse la Galeria Tretiakov, la Muzeul Puşkin de Arte Frumoase, la Muzeul de Stat de Literatură şi în galerii private, iar începând cu anii ′60 a debutat cu o carieră fulminantă în muzică.

S-a născut în anul 1938 în Moscova, însă nu și-a petrecut întreaga viață aici, cel puțin nu copilăria și adolescența, ea și mama sa au fost forțate de împrejurări să se mute temporar în Kuibîșev (actual Samara), un oraș industrial din sudul Rusiei. În ciuda unei copilării nefericite și pline de neajunsuri, când a revenit în Moscova împreună cu mama sa, Petrușevskaia s-a înscris și a absolvit cursurile Universității de Stat din Moscova, la secția de jurnalism. A declarat constant că scrisul a reprezentat salvarea și refugiul ei în fața situației complicate de acasă și a frustrării cauzate de imposibilitatea de a-și publica textele, dată fiind cenzura intensificată în timpul regimului Brejnev. Revelatoare pentru atmosfera acelor ani este declarația scriitoarei, care afirma ironic că nu s-a gândit niciodată că va deveni mai „periculoasă” decât A. Soljenițîn, autorul Gulag-ului[1].

După căderea Uniunii Sovietice, a început publicarea masivă a operei Liudmilei Petrușevskaia în țară, fiind răsplătită cu numeroase premii: „Novîi mir” (1995), Premiul de Stat (2002), Premiul festivalului „Novaia drama” (2003), Premiul pentru artă (2004), „Stanislavski” (2005), „Triumf” (2002, 2006). Cele mai premiate și traduse texte ale Liudmilei Petrușevskaia sunt: *Cântecele secolului XX. Piese* (1988), *Pe calea zeului Eros* (1993), *Iubire nemuritoare. Povestiri* (1988), *Casa fetelor* (1999), *Recviemuri* (2001), *Timpul acțiunii noaptea* (nuvelă, 1992), *Basme pentru toată familia* (1993), *Basme adevărate* (1997), *O valiză de mărunțișuri. Basme și versuri* (2001), *Întâmplări fantastice* (2003), *Povești de dragoste: a fost odată o fată care a furat inima soțului surorii ei, iar el s-a spânzurat* (2013).

La momentul actual, Liudmila Petrușevskaia este unul din cei mai cunoscuți și îndrăgiți scriitori contemporani din Rusia: la împlinirea vârstei de şaptezeci de ani, a avut loc un festival dedicat ei, care a durat aproximativ o lună. Stilul Liudmilei Petrușevskaia îmbină elemente postmoderniste și aspecte ale literaturii moderne de sertar, psihologia hipersensibilă și note ironice specifice lui A. Cehov, rezultând o proză contemporană imposibil de ignorat.

[1] Virgil Șoptereanu, “Despre postmodernismul rus. Sine ira et studio”, *Romanoslavica*, XLI, 2006, p. 13.

Peste toate aceste influenţe domină prin originalitate povestirile și basmele pentru adulți și copii, despre care putem afirma că reprezintă modalitatea cea mai folosită de scriitoare pentru a-și exprima ideile și viziunea asupra lumii. Opera sa reprezintă o direcție spectaculoasă a literaturii feminine şi feministe, cu și despre femei, în special mame, pe care se focalizează şi pe care le proslăvește, în timp ce bărbații sunt adesea ironizați și minimalizați.

Pentru a înțelege cât mai bine specificul scriitoarei, este obligatoriu a se observa perioadele tumultuoase istorice pe care creația sa le-a traversat: din anii ′60 și ′70, cunoscuți pentru legile aspre ale cenzurii, perestroika lui Gorbaciov și colapsul Uniunii Sovietice, până în prezentul controversat al Rusiei. Acesta este motivul principal pentru care opera Liudmilei Petrușevskaia este atât de variată și aproape imposibil de etichetat ca apartenență la o anumită ideologie literară. Odată cu acumularea unei experiențe atât de bogate de viață, stilul și temele ei s-au pliat pe problemele actuale ale oamenilor, lăsând în urmă problemele omului sovietic și o literatură saturată cumva de această temă recurentă. Nu poate fi negată apartenența operei Liudmilei Petrușevskaia la postmodernism, însă aceasta este doar o latură, Petrușevskaia transcende acest curent. În studiul *Literatura rusă contemporană. Direcții de evoluție a prozei*, Antoaneta Olteanu demonstrează că postmoderniștii au modificat fundamental conceptul de literatură prin introducerea genurilor nonficționale (corespondența, jurnalul) și literaturilor noncanonice (literatura minorităților naționale, literatura feminină, de care aminteam mai sus), deoarece prin vacuumul format în literatura postsovietică, realismul, descumpănit, a ocupat o poziţie de expectativă, în timp ce noua literatură, străină de orice complexe, a preluat iniţiativa, aducând cu sine ideea de emancipare şi o conştiinţă nouă, modernă, deschisă către pluralism, înţeles ca o renunţare la închistarea naţională, taxată drept provincialism[2]. De asemenea, postmodernismul neagă în permanență legătura genetică cu literatura precedentă, estompează granițele tradiționale dintre genuri și specii literare, împrumută limbajul familiar, fantasticul invadează planul real, banalul este scos în evidență și chiar mitologizat, se renunță la metaforă și la imaginile artistice elaborate. Postmodernismul este preocupat în primul rând de reacțiile profund emoționale, interioare, ale omului contemporan față de lumea înconjurătoare, și nu e de o reflecție filosofică rațională, logică, acesta anulează realitatea, vorbind despre înlocuirea, substituirea ei cu copii fără original, cu simulacre. În postmodernism viața este prezentată ca un joc în care se pot schimba condițiile, pot fi variate codurile, pot fi integrate coduri lingvistice și culturale, realitatea devenind virtuală[3]. Toate aceste elemente și viziuni pot fi regăsite în proza Liudmilei Petrușevskaia, însă nu este o imagine completă a stilului său, care se aliniază prozei contemporane. Antoaneta Olteanu arată că ceea ce este caracteristic pentru acest tip de literatură este caracterul ei șablonard (lupta dintre Bine și Rău, prezenţa unor clişee) și lipsa aproape generală a inovației estetice, care face loc transmiterii informațiilor și emoțiilor. Plasarea în zona utopiilor sau distopiilor, bogat însă garnisite cu elemente dintr-o realitate luxuriantă sau extrem de săracă, a periferiilor, face ca acest tip de literatură să poată fi apropiată într-o oarecare măsură de folclor, mit, epos urban. Evadarea într-o lume paralelă, asemănătoare, dar mult mai confortabilă, în care învinge Binele, este de asemenea o marcă importantă a acestei literaturi[4].

---

[2] Antoaneta Olteanu, *Literatura rusă contemporană. Direcții de evoluție a prozei*, Editura Paideia, București, 2005, p. 325.
[3] *Ibidem*, p. 328.
[4] Antoaneta Olteanu, *op.cit.*, p. 436.

În prezentul studiu, ne propunem să analizăm tema copilăriei așa cum apare în proza Liudmilei Petrușevskaia, să identificăm ipostazele acestei teme, pornind de la anumite întrebări cheie – care este statutul copilului în lumea contemporană, ce presupune universul copilăriei la această scriitoare în mod particular, cum se raportează copiii la lumea înconjurătoare și dacă Petrușevskaia păstrează reminiscențe din imaginea copilăriei idilice explorate în literatura clasică. Considerăm că un text relevant pentru a răspunde la aceste întrebări este *Orașul Luminii*.

Tematica prozei Liudmila Petrușevskaia se concentrează pe latura mai puțin atrăgătoare a vieții, pe aspectele mai puțin luminoase, dar care constituie viața adevărată, povestită fără ocolișuri. Există drame sociale și familiale la tot pasul, oameni nefericiți de viețile lor, care îi fac la rândul lor pe alții nefericiți. De foarte multe ori, scriitoarea a fost criticată atât de cititori, cât și de critici, pentru tonul pesimist sau amar pe care multe dintre textele sale îl conțin, dar a ales să nu își justifice creațiile, ci să sublinieze că rostul lor este mai curând să lanseze interogații: „Arta trebuie în general să pună întrebări. Mă rog, ce e viața. Moartea Despărțirea. De ce mor oameni nevinovați. Unde e dreptatea. În ultimă instanță, de ce să mai facem copii”[5]. O altă temă dominantă o reprezintă viața femeilor de toate vârstele, exploatată în: *Imn închinat familiei*, *Copilul Tamarei*, *Laila și Mara*, *Povestea Clarissei*, *Ce multe știu femeile*, *Noile aventuri ale Preafrumoasei Elena*, *Regina Lear*, *Salcia-bici*, *Două surori* ş.a. Proza Liudmilei Petrușevskaia conține atât elemente fantasmagorice, cât și reale, personajele sunt puse în situații surprinzătoare, iar trecerea de la real la fantastic se face cât se poate de natural. Stilul ei simplu, frust a permis mutarea lejeră de la o specie literară la alta: nuvelă, teatru, basm, roman, poezie.

Tema copilăriei și a copilului la Petrușevskaia este una principală, drept urmare apare în numeroase scrieri cu și despre copii: *Orașul Luminii*, *Salcia-bici*, *Două surori*, *Insula aviatorilor*, *Prințul cu părul de aur*, *Povestea unui pictor* ş.a. Din lucrarea autobiografică, *Fetița de la „Metropol”*, aflăm că experiența maternității nu îi este străină absolut deloc, fiind mama a trei copii, iar acest lucru își lasă amprenta peste opera sa; de altfel, la Petrușevskaia, întreaga creație poartă o puternică amprentă autobiografică. În aceste nuvele, lumea copilăriei apare ca întruchiparea a tot ceea ce este pozitiv în lume: bunătatea, dreptatea, dreptul la fericire. Se insistă pe procesul devenirii, pe evoluția personalității prin situații tipice. Nu este întâmplător că adolescenții și copiii devin protagoniști în aceste nuvele. De exemplu, în *Două surori*, cele două protagoniste bătrâne se ung cu o alifie miraculoasă și redevin copile. Pe de-o parte, Liza și Rita au dorințe specifice copiilor, iar pe de altă parte, au acumulat deja o experiență lungă de viață, ceea ce este un paradox pe care trebuie să-l depășească împreună – viața celor două fetițe începe cu adevărat din momentul în care încep să aibă grijă de Maia Henrihovna, o bătrânică bolnavă. Este abordată și importanța familiei în formarea personalității omului și influența pe care o au părinții asupra copiilor. În *Salcia-bici*, protagonista este o regină rece și rea cu supușii ei, explicația naratorului pentru acest comportament fiind că „avusese o copilărie grea, deoarece mămica ei o bătea cu o nuia de salcie în anumite situații, spunând: Salcie-bici, bate până la lacrimi! Și mămica îi luase fetiței, prin bătaie, totul - bunătatea, delicatețea, modestia, părerea de rău și sensibilitatea. Rămăseseră celelalte, pe care le mai au copiii răi, periculoși”[6]. Imaginea

[5] Liudmila Petrușevskaia, *Fetița de la „Metropol”. Întâmplări din viața mea*, Editura Meteor Press, București, 2012, p. 437.
[6] *Ibidem*, p. 165.

reginei este rezultatul educației nepotrivite din copilărie, care afectează nu numai viața ei, ci și viața întregului regat.

*Orașul Luminii* a apărut în anul 2005 și respiră atmosfera magiei. Romanul debutează cu discuția aprinsă dintre nepotul de 4 ani, Kuzia, și bunica sa Lena, aceasta din urmă fiind nemulțumită de faptul că nepotul renunță la toate lucrurile pe care ea sau părinții i le cumpără. Copilul le oferă străinilor fără să aibă cea mai mică remușcare. Într-un plan paralel, apar două personaje fantastice, zâna Liliac și vrăjitorul Topor. Zâna Liliac provine de pe o planetă foarte îndepărtată de Pământ, numită Orașul Luminilor, și de câteva mii de ani locuiește pe Pământ, încercând să ajute oamenii. Vrăjitorul Topor provenea la rândul său de pe planeta Noroiului Negru, un loc populat cu creaturi grotești. Venind de pe această planetă din timpuri imemoriale, vrăjitorul Topor avea o misiune importantă - aceea de a elibera Pământul de ”molima” omenească, asigurând traiul locuitorilor Noroiului Negru, misiune pe care o tergiversa din mai multe motive. Într-o bună zi, tot umblând pe Pământ și căutând oameni pe care să-i ajute, zâna îl zări chiar pe micuțul Kuzia foarte necăjit. Acesteia i s-a făcut așa milă de Kuzia, că cele două lacrimi pe care le-a vărsat au căzut pe nisip și s-au transformat în mărgăritare. Copilul le-a luat și le-a arătat bunicii, care le-a ascuns de privirile celorlalți oameni din parc, speriată. Mai apoi, bunica este contactată de emisiunea „Minunea” și anunțată că a câștigat o vacanță de vis la Marea Neagră, dar se poate duce cu o singură condiție: să nu aducă absolut nimic cu ea. Aceasta se lasă convinsă cu greu, acceptă neîncrezătoare și ia totuşi înainte de plecare cele două perle, pe care le ascunde în gură. Ajunși la locul cu pricina, bunica și Kuzia descoperă șocați (mai mult bunica decât copilul) că au fost lăsați într-o pădure cu brazi de Crăciun falşi, din plastic, iar casa ce se contura la începutul călătoriei a fost un simplu perete de decor. Treptat, reiese că bunica și Kuzia au ajuns pe oribila planetă a Noroiului Negru din dorința vrăjitorului Topor, care dorea cu orice preț să pună mâna pe cele două mărgăritare lăsate în urmă de zâna Liliac. Pentru a-și duce la îndeplinire planul malefic, acesta se metamorfozează în bunică și pătrunde în casa familiei, provocând numai dezastru în urma sa – gătește pentru ginerele său, Valera, însă totul se sfârșește dramatic, mâncarea aproape că îl otrăvește pe bărbat, care alunecă pe podeaua umedă, lovindu-se la cap. Ulterior, ginerele, ajunge și el alături de soacra sa pe planeta Noroiului Negru, și, înțelegând cu greu ce se întâmplă cu ei, se lasă convins de soacră să care toți brazii și să le dea foc pentru a fi eliberați din locul acela groaznic. Reușind să scape și ajunși acasă în apartamentul lor, care era într-o stare deplorabilă după intervenția vrăjitorului Topor, au găsit-o pe Tatiana. Mai uniți și fericiți ca niciodată, bunica Lena, fata acesteia, Tatiana, soțul ei, Valera și nepotul, Kuzia, își repară apartamentul, iar viața lor își reia cursul normal.

Romanul este alcătuit din douăsprezece capitole: Kuzia și bunica, Liliacul și Toporul, Două mărgăritare, Televiziunea pătrunde în casă, Locuri ciudate, Vizionarea. Primul film, Al doilea film al viitorului, Lupta, Printre crengi, Invazia, Orașul Luminii, Valera în luptă. Numărul capitolelor nu este întâmplător, 12 fiind un număr magic și având multiple semnificații religioase sau spirituale: 12 apostoli, 12 luni ale anului, 12 căderi sub cruce, 12 seminții ale Israelului. Așadar, 12 simbolizează ideea de renaștere, de reînnoire, schimbare, echilibru, având o strânsă legătură cu schimbarea prin intervenție divină, printr-o hierofanie. Planul realităţii cotidiene întrepătrunde frecvent cel fantastic, iar fantasticul devine normalitate în cotidian, Petrușevskaia fiind maestră în a crea o atmosferă tulbure și obscură.

Tema centrală a romanului este copilăria, prezentată într-o manieră specifică prozei contemporane, nu ca o „vârstă de aur”, așa cum se obişnuieşte în literatura clasică, ci mai degrabă ca o copilărie „conștientă”. Copiii au un univers interior foarte bogat, sunt atenți și sensibili la problemele adulților și lumii din jurul lor, poate, de foarte multe ori mai intuitivi, mai maturi și mai înțelepți decât adulţii care îi înconjoară și îi educă. Protagonistul, micuțul Kuzia de numai patru ani, dă dovadă de altruism și le dăruiește copiilor din parc, huliganilor mai mari, sau bătrâneilor, lucrurile sale. Desigur că această atitudine este văzută ca nepotrivită, iar bunica și tatăl nu se pot înțelege cu el în această problemă. Răspunsurile lui Kuzia sunt încuietoare pentru cei doi adulți, care în mod sigur realizează adevărul spuselor copilului, însă nu vor să accepte realitatea. Kuzia este prezentat din perspectiva lor ca un copil îndărătnic și obraznic, care nu este mulțumit și nu apreciază eforturile pe care părinții și bunica le fac pentru el, chiar un inadaptat, nebăgând de seamă că aşa-zişii „prieteni” profită de el.

Tema maturității, mai exact universul omului adult în opoziţie cu universul infantil. Deşi comportamentul adulților din acest roman pare justificat, universul lor este destrămat treptat și la final ajung să realizeze cât de greșit își trăiau viețile până atunci, fiind orbi la nevoile copilului, ale celorlalți din familie sau și mai grav, la nevoile personale.

Tema familiei este prezentă ca una foarte importantă şi de actualitate – familia modernă, sau familia din zilele noastre, o familie nu tocmai perfectă sau fericită, din contră, cu probleme financiare, de relaționare și comunicare. Părinții, care muncesc amândoi, sunt mult prea presați de grijile zilnice pentru a putea construi un dialog sănătos cu copilul lor sau chiar cu bunica, stăpâna și gospodina casei, cea care se ocupă de tot, de la îngrijirea celui mic, până la administrarea locuinţei.

O altă temă literară este eșecul existențial, care apare la toți adulții din acest roman: toți regretă într-un fel sau altul diverse alegeri sau chiar modul de viață pe care îl duc în prezent, sunt nemulțumiți și nefericiți, se complac și ajung să fie blazați.

Lupta constantă dintre bine și rău domină acest text, sub toate formele, atât la propriu, cât și la figurat. Oamenii sunt puși în fiecare moment al vieții să aleagă între bine și rău, iar puterile supranaturale care guvernează lumea muritorilor - zâna Liliac și vrăjitorul Topor - se află într-o luptă care pare că nu va lua sfârșit niciodată. Semnificativ pentru acest punct de vedere este comentariul lui Virgil Șoptereanu, care arată că „Liudmila Petrușevskaia este interesată de interpenetrația binelui și răului, de legăturile lor genetice, ceea ce se constituie, în ultimă instanță, într-o calomnie ontologică la adresa omului”[7], comentariu cu care suntem perfect de acord.

Motivul numărului doi, sub forma perechii, este frecvent în roman: denumirea primelor două capitole prezintă câte două personaje în pereche, fiecare descris prin intermediul celuilalt, Bunica și Kuzia sau Liliacul și Toporul, perechea mama – tata, perechea mamă – fiică, cele două mărgăritare. Motivul numărului 12, numărul capitolelor care alcătuiesc acest roman, simbolizează un posibil ciclu temporar sau o evoluție. Motivul visului este exploatat ca transfer către o altă lume sau alt plan al realității, vis pe care toate personajele îl au la un moment dat. Lumina, care apare ca un laitmotiv simbolizează binele. Întunericul este în opoziție cu lumina, prin lupta interioară, dar și exterioară a personajelor: vrăjitorul Topor, care dorește să o învingă pe zâna Liliac, planeta Noroiului Negru, ai cărei locuitori vor răul

---

[7] Virgil Șoptereanu, *op.cit.*, p. 14.

celor de pe Pământ, spre deosebire de cei din Orașul Luminii, care vor să îi ajute și să-i salveze pe pământeni. Fluturele este simbolul unui nou început, ca transformare, renaștere sau chiar imortalitate. Pe de altă parte, vrăjitorul Topor se transformă într-un fluture pentru a spiona oamenii, de aceea fluturele poate să reprezinte și efemeritatea sau neseriozitatea, instabilitatea. Un alt motiv important este floarea de liliac, sub forma căreia este reprezentată zâna Liliac, o forță a binelui, simbolizând primăvara, resurecţia, speranţa.

Magia este nelipsită în acest basm pentru adulți, devenind o condiție obligatorie pentru conturarea fantasticului. Petrușevskaia se folosește deseori de acest motiv în scrierile sale pentru a le da mai multă savoare și autenticitate. Tatiana V. Keeling vine să susțină acest lucru, arătând că „magia din proza Lidmilei Petrușevskaia are tocmai această funcție: să ajute personajele și cititorii să își privească propria viață dintr-o perspectivă diferită pentru ca mai apoi să găsească un element salvator în orice situație, oricât de proastă ar fi ea, dându-le astfel speranță”[8].

Din text se desprinde ideea de speranță pentru omenire, deși lucrurile nu merg foarte bine momentan pe Pământ și între oameni. Speranța este pusă în seama micuțului Kuzia și a bunicii sale, care îl iubește foarte mult. Atât bunătatea și puritatea copiilor pot salva omenirea de la pierzanie și de o viață trăită în van, cât și iubirea și înțelegerea reciprocă. Mai mult, oamenii trebuie să înceteze a mai fi egoiști și să vadă dincolo de efemeritățile vieții sau de „ambalajele strălucitoare”, să caute un sens mai profund al existenței lor.

Titlul conține un element toponimic, „orașul ”, iar pentru Petrușevskaia acest topos este foarte important și prezent în multe nuvele. Orașul reprezintă salvarea omenirii, însă poate fi aici și sinele, subconștientul, conștiința (orientare către ipotezele lui S. Freud și C.G. Jung), dar și utopia omenirii, care se confruntă cu antiutopia în persoana vrăjitorului Topor. Orașul se constituie ca un spaţiu fabulos, un loc îndepărtat de Pământ. Referitor la toposurile din proza Liudmilei Petrușevskaia, I.A. Hubițka arată că „aceste toposuri precum «alt oraș» sau «viața de apoi» joacă un rol semnificativ în universul creator al Liudmilei Petrușevskaia. Eroii Petrușevskăi trebuie să treacă granița dintre aceste două lumi și, dacă este posibil, să se întoarcă înapoi”[9], lucru care ne duce cu gândul la un ritual de inițiere, mai ales pentru micuțul Kuzia. Titlul va fi reluat în penultimul capitol al romanului, în care se descrie pe larg acest oraș ireal, impresionant atât pentru Kuzia, cât și pentru motanul său, Mișka.

Acțiunea se petrece în Moscova, un oraș în care „bunicuțele tot vând pe lângă metrou țigări, flori. Iar bunicii nu vând nici pe dracu! Sunt boieri! Stau în tufișuri și strâng sticle goale!”[10], dar și în Orașul luminii și pe planeta Noroiului Negru, toposuri fabuloase. Orașul Luminilor, un loc ireal de frumos, locuit de zâne și ființe supranaturale pline de bunătate, este în opoziție cu planeta Noroiului Negru, locuită de vrăjitori malefici, de vrăjitorul Topor și mama sa, Molima Ivanovna, care locuia pe fundul unei mlaștini putrede și avea forma grotescă a unei virgule gigantice ce era condamnată la o viață de târâtoare, posibilă aluzie la literatura plină de clișee („Dar la ei pe Noroiul Negru, era mereu vreme închisă, frig, și umezeală, chiar prea mult lichid, peste tot bălteau ochiuri de petrol cu care se hrănesc nefericiții aceștia, iar în atmosferă puțea a gaz, ouă clocite și a cartofi putreziți din pivniță,

---

[8] Tatiana V. Keeling, *Surviving in post-soviet Russia: Magical realism in the works of Viktor Pelevin, Ludmila Petrushevskaya and Ludmila Ulitskaya*, Arizona State University, 2008, p. 161.
[9] I. A. Hubițka, "*ГОРОДСКИЕ ТОПОСЫ В СКАЗКАХ Л. ПЕТРУШЕВСКОЙ*", Актуальні проблеми слов'янської філології, XXIII, 2010, p. 317.
[10] Liudmila Petrușevskaia, *Orașul luminii*, Meteor Press, București, 2013, p. 9.

așa de groaznice erau condițiile climatice”[11]). În planul realității cotidiene, timpul este prezentat natural, având o succesiune obișnuită - se observă indicatori temporali precum: sâmbătă, a doua zi, etc. În planul din afara cotidianului, timpul pare să se contracte, nimic nu mai are logică, iar personajele devin confuze. Se poate afirma că nu există timp în aceste lumi, deoarece intervine componenta magică, sau poate că în aceste locuri timpul nici nu contează, căci este un fel de *illo tempore* sau acel „timp sacru care este mereu recuperabil și repetabil la nesfârșit. S-ar putea spune, dintr-un anumit punct de vedere că acest timp nu curge, că nu este o durată ireversibilă. Este un Timp ontologic prin excelență, parmenidian: mereu egal cu el însuși, nu se schimbă și nici nu se încheie”[12].

Cel mai important personaj, Kuzia, care este și protagonistul romanului, apare primul. El este un băiețel de patru ani, care nu era foarte conștient de ce făcea, după cum ne informează naratorul, chiar insuportabil pentru adulții din jur câteodată. Descoperim pe parcurs, prin descriere indirectă, că este un copil foarte bun și altruist.

Bunica Lena este un personaj foarte important, fiind cea care are grijă de Kuzia şi de toată casa. Ea trudește de dimineața până seara și nu cere nimic în schimb, doar și-ar dori să fie mai apreciată și ca Tatiana, fiica sa, să se înțeleagă mai bine cu Valera și să aibă mai multă grijă de Kuzia.

Valera, ginerele bunicii Lena și tatăl lui Kuzia, este un om bun, însă extrem de uzat fizic și sufletește de greutățile vieții – are un serviciu care îl apasă: este portarul care verifică legitimațiile tuturor.

Tatiana, fiica Lenei, este o tânără la fel de epuizată ca soțul său de la prea multă muncă, şi pare insensibilă la problemele mamei și copilului. Aceasta este interesată de partea materială a vieții, strânge bani pentru a-i lua copilului o canapeluță, deoarece crescuse ca să mai doarmă în pătuț. Este neglijentă nu doar cu cei din familie, ci și cu ea însăși – mănâncă prea mult și dezordoonat și se îngrașă, bea alcool, este irascibilă și veninoasă cu cei din jur.

Zâna Liliac este un personaj fantastic pozitiv, care provine dintr-un loc îndepărtat de Pământ numit Orașul Luminilor, iar aceasta timp de sute de ani a vegheat la bunăstarea pământenilor, apărându-i de forțele malefice ale vrăjitorului Topor.

Vrăjitorul Topor este un personaj fantastic, însă malefic, care dorește dispariția oamenilor de pe Pământ și haosul. Nu este tocmai vrăjitorul obișnuit, bine organizat și cu un plan sistematic. Ar trebui să dezlănțuie haosul pe Pământ, lucru pe care îl face, însă este foarte dezordonat și cu capul în nori. Acesta dă impresia de vrăjitor amator prin gafele pe care le face, iar în final este clar că planul îi eșuează și lumea este salvată. Toporul are în spatele său ca simbolistică distrugerea, violența, rudimentarul și dualitatea – prin tăișul dublu.

Lena este un personaj important pentru evoluția acțiunii și rezolvarea conflictului. Aceasta este singura care are o relație apropiată cu copilul, Kuzia, pe care încearcă să îl înțeleagă. Ca trăsături fizice, bunica este prezentată ca o femeie în vârstă, gârbovită, slăbită și obosită de cât de multe responsabilități are pentru vârsta ei. Este încărunțită, dinții i s-au împuținat, are varice. În ceea ce privește firea bunicii, este prezentată ca o femeie corectă și muncitoare și așa a fost toată viața sa, extrem de loială lui Kuzia, pe care îl iubește enorm. Pe lângă faptul că ea este liantul dintre toți cei din familie, în final, bunica este cea care nu

[11] *Ibidem*, p. 13.
[12] Mircea Eliade, *Sacrul și Profanul*, Editura Humanitas, București, 2007, p. 54.

se dă bătută în fața forțelor malefice care vor distrugerea lumii și continuă să lupte, convingându-l și pe Valera, care aproape că renunțase, să lupte alături de ea. Este interesant de remarcat că lumea este salvată de cele două extremități cronologice ale vieții: copilul și bătrâna.

Bunica se autocaracterizează: „Dar în afară de tine mai sunt și alți oameni în casa asta! Iar nouă ne trebuie o mașină de spălat, asta se strică tot timpul. Și atunci trebuie să spăl cu mâna! Uite ce mâini am! Tu nu te gândești la nimic și tot timpul stai la groapa de nisip! ”[13], „Ei, ce să facem, fata mea? Ce să fac, n-am unde să mă duc. De fapt, acesta este apartamentul meu, eu l-am primit de la întreprindere. Uite, tu ai casa lui Valera, duceți-vă acolo să locuiți. Că voi o închiriați, dar mie nu-mi dați nimic. Eu mă țin scai de voi ca un cățeluș... O casnică fără să primesc niciun ban... Stau cu Kuzia, fac mâncare, calc, spăl, fac curat... Prin magazine... Și zi și noapte...", „Dar nu se poate să nu o ajuți pe mama... Am încărunțit de tot, mi-am pierdut dantura, n-am când să o pun... Vene pe picioare... M-am jerpelit de tot... Mi-e rușine să ies în lume... Nici palton, nici cizme... Mi-am cusut singură noaptea un sarafan... Și tu îți tot faci de cap la serviciu. Numai zile de naștere și sărbători! ”[14]. Este caracterizată și în mod indirect, prin fapte, gânduri, limbaj, relația cu alte personaje, gesturi: „Ei, nu-i nimic, fiecare groapă are marginea ei, se gândi bunica, își adună puterile și o porni înainte. ”[15], „Trebuie să mă mișc, să fac ceva, nu pot să stau așa pe loc! Este important! Toată viața mă mișc și muncesc, deși nu am câștigat niciun ban, dar încă mai cred!...Cred că prin munca ta poți obține un rezultat! Niciodată să nu renunțați! Niciodată să nu vă opriți! Nu stați cu mâinile în sân, prieteni! Faceți ceva! Omul este cel care... ei... care trăiește pentru ceilalți! Și nu trebuie să aștepți să-ți spună cineva mulțumesc! O astfel de viață, pentru ceilalți, și fără un mulțumesc, este deja o mare recompensă! Pentru toate gospodinele, toate mamele și bunicile, muncitoarele care trăiesc fără mulțumesc, un salut și o plecăciune adâncă! Printre reproșuri! Ca niște eroi! ”[16], „Munca-i muncă și bunica era obișnuită cu ea, știa ca nimeni altcineva să facă ordine și curățenie"[17].

„Munca este ieșirea din orice situație, își spuse deodată bunica. Lucrul cel mai îngrozitor este să nu faci nimic. Omul poate înnebuni din cauza asta. De aceea oamenii fumează, beau și fac tot felul de chestii, numai pentru a face ceva. Și la serviciu e liber, iar acasă parcă înnebunesc. N-am ce zice de visul meu, ginerele a fost jos pălăria. Poate să salveze... când vrea. De fapt, poate să urnească munții din loc. Dacă are ceva de făcut. Că altfel doarme și se uită la seriale. Bea ce nimerește și fumează. Și asta-i tot ce a luat de la viață. Dacă o să moară, cine va spune despre el o vorbă bună? Pe cine a ajutat în viață? Nici la casa de vacanță a fratelui nu se oferă să repare acoperișul care curge... ”[18]. În acest paragraf este concentrată morala romanului, deoarece prin vorbele bunicii se arată ce este cu adevărat important în viață. De asemenea, tonul bunicii la adresa ginerelui Valera este sarcastic, de un comic negru. Comentariile acide ale bunicii la adresa ginerelui reliefează atitudinea Liudmilei Petrușevskaia despre bărbați, care sunt ironizați în proza sa.

[13] Liudmila Petrușevskaia, *Orașul luminii*, Meteor Press, București, 2013, op. cit., p. 8.
[14] *Ibidem*, p. 37.
[15] *Ibidem*, p. 60.
[16] *Ibidem*, p. 63.
[17] *Ibidem*, p. 69.
[18] *Ibidem*, p. 70.

Incipitul conține formula de început pentru basme: „A fost odată un băiat pe care îl chema Kuzia!”[19], lucru ce indică că ne aflăm în fața unui roman-parabolă despre visul omenirii, despre proiecțiile noastre – cele două spații din afara realității cotidiene, despre magia iubirii – iubirea salvatoare a Lenei pentru Kuzia.

Finalul acestui roman este unul fericit și plin de speranță pentru viitor, haosul stârnit de vrăjitorul Topor a fost calmat și ordinea a fost restabilită. Din acest punct de vedere, romanul poate fi asemănat cu un basm. Petrușevskaia comentează legat de acest lucru că „basmele vin cu finalul lor fericit (basmele cu final nefericit sunt ca și cum i-ai da unui copil sărman o piatră învelită într-o hârtie de bomboane)”[20], numai că de cele mai multe ori, finalurile ei fericite sunt însoțite de o notă amară. Perspectiva copilului este în cele din urmă cea care umple sufletele de speranță, acesta promițându-i bunicii că va găsi un leac împotriva morții. Pentru copil este speranță, dar pentru bunica lui și cititori, deși este îmbucurătoare viziunea micuțului, vine realizarea iminentă a sfârșitului și a morții, în fața cărora suntem neajutorați.

O altă perspectivă de interpretare a întregului roman este că toată relatarea reprezintă visul lui Kuzia, un vis al copilului, o plăsmuire a unei minți crude și inocente, care reacționează astfel în fața realității înfricoșătoare și de neînțeles pentru el. Tatiana V. Keeling sprijină această interpretare: „Kuzia are un vis în care sunt derulate imagini fragmentate pline de violență și distrugere din istoria omenirii. Deși multe din evenimente sunt identificabile, este greu să ne imaginăm că sunt inspirate din realitate în loc să fie un coșmar. Scurtele străfulgerări de realitate sunt mai greu de crezut decât magia, este imposibil să te trezești din ele”[21].

Un episod semnificativ pentru a înţelege viziunea din roman asupra copilăriei este chiar expoziţiunea, în care este prezentată relația copilului cu cei din jurul său, atât adulți, cât și copii apropiați de vârsta lui. Kuzia este considerat prostuțul cartierului, deoarece alegea să dăruiască celorlalți orice i se cerea: dacă cineva îi cerea înghețată, el o dădea fără să clipească, dacă un copil dorea bicicleta, sau scurta sa, el imediat renunța la ele. Ceea ce pentru ceilalți este o prostie, pentru Kuzia este văzut ca ceva normal, iar în opinia lui, toată lumea ar trebui să fie așa, deoarece viața ar fi mult mai fericită: „Nu, răspundea băiețelul Kuzia, eu cred că trebuie să dăm tot și atunci nu mai avem de ce să ne supărăm, înțelegeți?”[22]. Deși vocea naratorului pare să încline în favoarea majorității, fiind de părere că acest copil este într-adevăr doar un naiv și un obraznic răsfățat prea mult de bunica sa, pe măsură ce povestea continuă, devine din ce în ce mai clară poziția ironică a naratorului la adresa tuturor adulților din roman. De asemenea, dacă cititorul nu se lasă păcălit de ironia iniţială, răutăcioasă, a naratorului la adresa copilului, ne putem da seama că această poveste este una foarte actuală: este sugerată situaţia unor copii care cresc în medii nefavorabile, cum ar fi familii destrămate, sau cu diverse probleme, cerşetoria, infracţiunile, nedreptățile societății. Kuzia este un suflet pur și bun, nestricat de tarele acestei lumi, cum sunt adulții din jurul lui, iar „prostia” lui ar trebui considerată o formă de superioritate. Petrușevskaia se joacă aici cu un principiu mesianic, Kuzia devine un fel de întrupare a lui Hristos. Naratorul

[19] Liudmila Petrușevskaia, *Orașul lumini, op.cit.*, p. 7.
[20] Liudmila Petrușevskaia, *Fetița de la „Metropol”. Întâmplări din viața mea*, *op.cit.*, p. 439.
[21] Tatiana V. Keeling, *Surviving in post-soviet Russia: Magical realism in the works of Viktor Pelevin, Ludmila Petrushevskaya and Ludmila Ulitskaya*, Arizona State University, 2008, p. 160.
[22] Liudmila Petrușevskaia, *Orașul luminii*, *op.cit.*, p. 10.

sugerează că suntem atât de stricați moral, încât nu mai putem percepe generozitatea pură; egoismul, trufia și superficialitatea au pus stăpânire definitiv pe noi.

Svetlana Dementieva scrie în revista electronică BiblioGhid: „E cu putință ca un copil de 4 ani să trăiască înconjurat de oameni nefericiți și epuizați? Și toți vor spune nu numai DA, dar este clar și că nu e chiar primul băiețel care trăiește într-un mediu mizerabil! În consecință, așa societate, așa literatură! În fiecare zi trecem pe lângă «noroiul» acesta, dar cumva tot nu ne gândim la copii. Iată cum afară pe bancă stă o tânără mamă amețită cu sticla de bere în mână și țigara-n gură! Iată cum un bărbat fluieră o blonduță frumușică ziua-n amiaza mare, fără să țină cont de starea sa civilă. Soția, scandalizată, o boscorodește nemilos și obraznic: Uită-te-n oglindă, vaco! Și toate acestea în fiecare zi sub ochii noștri, ai copiilor noștri! Și prin NOȘTRI mă refer la copiii de pe întreg pământul!”[23]. Acest citat ni se pare reprezentativ pentru romanul *Orașul Luminii*. Liudmila Petrușevskaia dorește să șocheze, poate numai așa societatea din ziua de azi se mai poate trezi la realitate.

În încheiere, după analiza pe text a romanului *Orașul Luminii*, am ajuns la concluzia că statutul copilului în lumea contemporană este unul neglijat, din păcate. Adulții din jur au devenit insensibili la copilăria și naivitatea care caracterizează de obicei o vârstă fragedă. În acest roman, după cum am demonstrat mai sus, părinții și câteodată și bunica, sunt orbi la nevoile lui Kuzia. Universul copilăriei la Petrușevskaia este foarte bogat ca imaginație și profunzime, copilul este capabil să înțeleagă și să intuiască multe lucruri din jur. Kuzia este prezentat ca un profet, el se raportează de multe ori la lumea înconjurătoare ca un vraci, are puterea de a prevesti sau de a prevedea anumite lucruri – adulții și-au pierdut această putere prin irosirea naivității copilărești. Prin bunătatea și altruismul său, dar și prin faptul că salvează lumea alături de Lena, copilul Kuzia în particular poate fi văzut ca o întrupare mesianică prin puterea sacrificiului, a generozităţii şi a iubirii necondiţionate. În ceea ce privește reminiscențele copilăriei idilice din literatura clasică, la Liudmila Petrușevskaia nu s-a păstrat această viziune asupra copilăriei. Autoarea exploatează mai degrabă imaginea unei copilării compromise. La vârsta de numai patru ani, Kuzia este conștient de conflictele din casă, dar și de moarte – în final îi promite bunicii că va descoperi secretul nemuririi. Pentru Petrușevskaia, copiii sunt un izvor de înțelepciune și bunătate și adulții ar trebui să fie receptivi și să învețe de la ei. Dacă vedem romanul ca un vis al lui Kuzia, totul devine o meditație asupra vieții, a lumii în care trăim, o metaforă a visului omenirii filtrat prin ochii unui copil.

În concluzie, cum pentru adulți este greu, dacă nu chiar imposibil să se mai schimbe, copiii rămân singura sursă de schimbare, singura posibilitate de salvare a omenirii din pragul dezastrului, un dezastru provocat tot de noi și de letargia care ne caracterizează, nu de vrăjitorul Topor. Noi suntem singurii responsabili de distrugerea noastră, şi poate că în spatele acestui personaj malefic stă chiar natura umană care își provoacă răul singură, fără să realizeze ce face.

---

[23] Svetlana Dementieva, “О сказке Людмилы Петрушевской «Приключения Кузи, или Город Света»”, *BiblioGhid*, nr. 1, 2012, http://demsvet.ru/knigi-ne-dlya-vseh/o-skazke-lyudmilyi-petrushevskoy-priklyucheniya-kuzi-ili-gorod-sveta, accesat în data de 04.05.2016, ora 13:00.

## Bibliografie


### Surse primare

**PETRUȘEVSKAIA**, Liudmila – *Fetița de la „Metropol”. Întâmplări din viața mea*, Editura Meteor Press, București, 2012.

**PETRUȘEVSKAIA**, Liudmila - *Orașul Luminii. Întâmplări fantastice*, Editura Meteor Press, București, 2013.

**PETRUȘEVSKAIA**, Liudmila - *Povești de dragoste. A fost odată o fată care a furat inima soțului surorii ei, iar el s-a spânzurat*, Editura Polirom, București, 2014.

### Surse secundare

**ELIADE**, Mircea - *Sacrul și Profanul*, Editura Humanitas, București, 2007.

**KEELING**, V. Tatiana - *Surviving in post-soviet Russia: Magical realism in the works of Viktor Pelevin, Ludmila Petrushevskaya and Ludmila Ulitskaya*, Arizona State University, 2008.

**HUBIȚKA**, I. A. - "*ГОРОДСКИЕ ТОПОСЫ В СКАЗКАХ Л. ПЕТРУШЕВСКОЙ*", Актуальні проблеми слов'янської філології , XXIII, 2010.

**OLTEANU**, Antoaneta - *Literatura rusă contemporană. Direcții de evoluție a prozei*, Editura Paideia, București, 2005.

**ȘOPTEREANU**, Virgil - "Despre postmodernismul rus. Sine ira et studio", *Romanoslavica*, XLI, 2006.

### Surse online

**DEMENTIEVA**, Svetlana - *"О сказке Людмилы Петрушевской «Приключения Кузи, или Город Света»",* BiblioGhid, nr. 1, 2012, http://demsvet.ru/knigi-ne-dlya-vseh/o-skazke-lyudmilyi-petrushevskoy-priklyucheniya-kuzi-ili-gorod-sveta, accesat în data de 04.05.2016, ora 13:00.

### Instrumente de lucru

**CHEVALIER**, Jean; **GHEERBRANT**, Alain - *Dicționar de simboluri*, Editura Artemis, București, 2000.

**VIDRAȘCU**, Dan - *Enciclopedia Universală Britannica*, Editura Litera, București, 2010.

# DRAMA ISTORICĂ *BORIS GODUNOV* DE A.S.PUȘKIN – PLURIVALENȚĂ ȘI RECOGNOSCIBILITATE IDEATICĂ

**Aureliu PERDELEANU**

Trecutul unui popor poate să învie numai într-o dramă istorică ...
drama şi numai drama este în stare a reproduce viaţa umană, cum ea este ...
Ion C. Chițimia[1]

Lumea prezentului trăiește cea mai covârșitoare tentație către trecut și spre căutarea noutăților din trecut, adică o extrapolare a teritoriului glorios al literaturii și al cunoașterii. Acest fapt este posibil doar prin evadarea în lumea cărților, din lumea tangibilă, observabilă, spre o altă dimensiune, cea a lecturii, ca experiență de viață.[2]

Pentru ca lucrarea mea să aibă perplexitate și coloratură vizionar-ideatică, culoare frapantă și denotativă subiectului abordat, să aibă asemănare cu un răsărit motivațional tematic, dar să poarte și amprenta unui zel personal, să sugereze spectral o singură simfonie a cuvintelor, am dat curs la o tatonare expresivă a spiritului pușkinian, în toată splendoarea sa.

Experiența de viață este cel mai des reliefată prin stări lectorale profunde, cu miez și cu perspectivă ideatică. Această stare, în opinia unor specialiști (Florin Faifer, Sorin Lavric ș.a.), este intens valorificată prin lectura unei drame sau a unei tragedii, mai ales cu specific romantic, bogat tematic și inspirațional. Această modalitate este susținută și de psihologia optimistă (secțiunea dedicată ”cunoașterii lectorale și literare”), care valorifică ideea de absorbire a experienței literare, a textului lecturat – experience taking (Sămihăian, 2005, p. 58).

Literatura română, literatura rusă și alte ”surori” din literatura europeană și universală, oferă o varietate de teme, încadrate, într-un mod spectaculos, în genuri și specii literare. Din acest context, deducem tendința superfluă a instituției literaturii și a mecanismelor sale funcționale[3]. Din acest motiv, drama (în special cea istorică, de factură romantică), subiectul-princeps al lucrării noastre, capătă un statut aparte, tocmai prin latura sa intrinsecă psihologizantă, debordantă în structuri și spectrografii literare.

[1] Filolog român, cercetător științific în domeniile literaturii (literatură română veche, literatură poloneză, folclor românesc), istoriei literare, profesor universitar și publicist. Este autorul celebrei ”Antologie de literatură populară” (volumele I-III, apărute între 1953-1967).

[2] Prin lectură obținem o nouă definire a propriei viziuni, a propriei percepții asupra factorilor sociali și culturali. Lectura, indiferent de tipologia sa (performativă, retorică, receptivă, șablonizată, ”en detail” etc.), produce o metamorfozare a opticii personale asupra spectrului literar. Lectura repetitivă și organizată poate deveni un ritual, necesar tocmai la descoperirea lumii speciale, ascunse, intangibile, aflată sub aura unui pact literar, bazat pe ficționalitate sau nu. ”Prin lectură căpătăm o mâncare rafinată, plină de gust ...” (Sorin Lavric)

[3] Instituția literaturii este un concept format în cadrul sociologiei literare. Acest tip instituțional conferă literaturii statutul de ”organizație”, care funcționează după anumite principii, legi personalizate literar, fenomene sociale tratabile din perspectivă literară, ”programe de guvernare” instituțional-literare. (Neagu, Perdeleanu, 2015)

Drama, ca specie a genului dramatic (alături de tragedia, comedia, tragicomedia și teatrul absurdului), se prezintă ca un ”spectacol” conflictual intens, complex, cu acțiune directă în galeria personajelor. Ea capătă statut de ”spectacol” prin tendința sa de ”a juca” fenomenele sociale, în varietatea lor. Este construită după anumite convenții, legități literar-ideatice, tocmai pentru a conferi o panoramă multispectrală în conflictul dintre personajele operei. Drama, în toată complexitatea ei (istorică, mitologică, socială, conflictual-ideatică, de idei, parabolică etc.), poate fi analizată în funcție de mesajul literar transmis, de sursele de inspirație, de retorica subiectului propriu-zis.

Secolul XIX va constitui ”perioada de glorie” a dramelor, deoarece acum ele își vor defini țelul lor primordial, acela de a avea reprezentare scenică. Primele crâmpeie de scenarism dramatic au apărut încă din antichitate, prin tragediile lui Eschil, Sofocle, Euripide, care constituiau o manifestare ritualică, cantabilă, totul rezumându-se la o funcțiune sacră. Textul era mimat, nu reprezentat ca atare, fiindcă totul se afla sub semnului jurisdicției dualității Dionysos-Bacchos, adică al antitezei stare de euforie-stare de desfrâu.

Odată cu această ”explozie” de reprezentație, drama se revigorează, prinde aripi, se desprinde de clișeul său comun și tinde spre reverberație. Cei drept, acest moment nu este tocmai cel mai important, deoarece drama va trebui să mai ”aştepte” ceva timp. Începutul de secol XIX conturează, în linii mari, tipologia tematică și sursele de inspirație, acestea definindu-se particularității scriitorului. Așa s-a întâmplat și cu drama din literatura rusă. Puşkin va fi considerat de urmașii său deschizătorul de drumuri spre această specie a genului dramatic. Drama puşkiniană, de factură și inspirație istorică, va constitui un punct de plecare către viitoarele drame din literatura rusă. O particularitate definitorie spiritului puşkinian era tendința de ”veridicitate”, de coagulare a realității: veridicitatea situațiilor și veridicitatea dialogului – ele sunt legile adevărate ale tragediei; adevărul pasiunilor, veridicitatea sentimentelor, în situațiile și împrejurările presupuse – iată ce cere mintea noastră unui dramaturg. (Nicolescu, 1978) această trăsătură specifică lui A. S. Puşkin îi va domina opera într-o anumită măsură. Deși, se vădește o oarecare influență exterioară spațiului scriitoricesc rus (din literații francezi, englezi), meritul său genial este conferirea operei sale unei note de pur puşkinism, a unor valențe ideatice de natură să justifice conglomeratul său vizionar și ideatic. Din această perspectivă, o serie de critici abordează așa-numitul evazionism ideatic puşkinian. (Barcăcilă, 1964). Pentru conturarea acestuia, este necesară identificarea unor ”opere surori” care să se apropie de spiritul puşkinian, pe care-l abordăm în analiza dramei istorice *”Boris Godunov”.*

Făcând o incursiune prin literatura română, am identificat o dramă istorică cu recunoscute exponente compoziționale și tematice și care se apropie, ca o copie fidelă, de *”Boris Godunov”* – drama *”Despot Vodă”* de Vasile Alecsandri. Această conexiune literară este viabilă prin desprinderea unor particularități ce le unesc tematico-arhitectural: viziunea și principiul istorismului, tipologia personajului principal sau a unui personaj cu puternice accente în plan psihologic, relevanța actantă a personajelor și relaționarea de tip filosofic esență-aparență, dimensiunea psiho-patologică ș.a.m.d.

Drama *”Despot-Vodă”* de Vasile Alecsandri, subintitulată Legendă istorică în versuri 5 acte şi 2 tablouri 1558-1561, precizare necesară deslușirii istorismului și a relevanței acestuia în analiza operală, este o dramă romantică de factură istorică, ce apelează la o serie de convenții literare şi teme specifice romantismului de tip Biedermeier. Liantul dintre drama lui Pușkin și drama lui Alecsandri se realizează pe filiera originalității

personajului nodal sau cheie (Despot Eraclid, respectiv, Boris Godunov), cu trăsături și reprezentativitate „afară din rând”. Corola operei, „ţesută cu întâmplări extraordinare”, întăreşte exigența sa de a scrie ”istorie”, plasându-şi punctul de pornire al operei sub semnul romantismului Biedermaier. (Anghelescu, 1988) Alecsandri, ca mai toți colegii săi de condei, le ”propulsează” cu meșteșug artistic într-un tablou istoric de certă valoare. Antiteza alecsandriniană (trecut-prezent, calităţi-”taine” morale, realitate-aparenţă) și convențiile utilizate îl apropie uşor de spiritul dramatic puşkinian. Ca tipologie, drama lui Alecsandri răsfrânge patimile însuşite naturii omului (Grigorescu, 1971, p. 108)

*Despot-Vodă* se prezintă, prin exponențialitatea sa, la fel ca *Boris Godunov*, într-o meditaţie de tip preparativ asupra pârghiei statului – puterea, observabilă și analizabilă în manifestările şi răsfrângerile ei la nivel individual, personal, şi colectiv, general, de ansamblu, socio-moral şi politic. Traiectul lui Despot Vodă[4], similar cu cel a lui Godunov, sintetizat prin curba lui Gauss (binele și interesul desăvârșit-culmile reușitei și mărirea-prăbușirea în neant și deziluzia, regretul sau dispariția), ilustrează pregnant ideea unui fiasco ineluctabil al puterii deziluzive, al rupturii de cutumele politice specifice tradiţiilor şi intereselor poporului.

Apropierea de *Boris Godunov* se face pe filieră istorică-ideatică, în sensul că, drama iese din canoanele romantismului prin stilul apoftegmatic; personajele sunt îndreptate spre satiră, iar multe replici sună sentenţios (sentențiozitatea Biedermeier)[5].

Evazionismul ideatic puşkinian se particularizează polarizant și prin definirea spiritului shakespearian, proeminent în opera lui Pușkin. Legătura proeminentă dintre cele două personalități literare a fost observată încă din timpul vieții autorului lui *Boris Godunov*. Unii din contemporani săi chiar s-au încumetat să realizeze comparația Pușkin-Shakespeare, cum ar fi V. F. Odoevski. P. V. Annenkov a identificat un shakespearism pușkinian (Alekseev, 1984, p. 253), în sensul aplecării profunde către opera renumitului dramaturg englez, o încercare de propulsare a conştiinţei literare specifică autorului lui *”Hamlet”*, *”Henric IV”*, *”Richard III”* ş.a. Această legătură viabilă dintre cei doi corifei ai literaturii universale se realizează în planul estetic și vizionar. Pușkin extrapolează universul lui Shakespeare pentru a desprinde anumite caracteristici care să-i definească propriul Eu artistic. El va împrumuta de Shakespeare principiul istorismului, viziunea către trecut și personalități marcante ale istoriei. Pasiunea lui Pușkin pentru opera dramaturgului britanic de datorează mai multor influențe. Deși va fi desăvârșită abia după anii '20 ai secolului al XIX-lea, ea va prinde contur încă din vremea studiilor liceale, la orele de curs ale unui împătimit al operei shakespeariene, A. I. Galici[6], din peregrinările cu generalul N. N. Raevski în Caucaz și Crimeea[7]. (Zaharov, 2003)

---

[4] Drama lui Alecsandri ni se înfățișează ca o colecție de momente, amalgamate minuțios din spectaculara viață a lui Despot Eraclid, domnul Moldovei între 1558-1561.

[5] Acest tip de sentențiozitate va fi aplicat frecvent în reprezentarea scenică a dramei lui Pușkin. Doar doi regizori vor reuși să surprindă această stare de fapt – Constantin Bogomolov și Declan Donnellan.

[6] Profesorul său a scris mult despre William Shakespeare, dând o notă definitorie spiritului literar dezvoltat de marele scriitor. Profesorul V. A. Koșelev, unul din cercetătorii avizați ai operei marelui scriitor rus, a identificat o oarecare influență benefică din partea lui Galici asupra lui Pușkin, în sensul că i-ar fi dezvoltat și promovat într-o lumină profund estetică obiectul operei lui Shakespeare. Acest liant conjunctural va fi analizat din prisma strictă a structurilor de forță estetică, de viziune literară.

[7] În opinia lui Zaharov, o altă influență ar fi fost fiica generalului Raevski, o înflăcărată cititoare în engleză a operei scriitorului britanic.

Prima mărturie personală a lui Puşkin despre legătura sa cu William Skakespeare datează din martie sau mai 1824, dintr-o scrisoare către un amic anonim, trimisă din Odessa. Conform cercetărilor și analizelor minuțioase, după unii autori, scrisoarea ar fi fost atribuită lui Piotr Andreevici Viazemski (1792-1878), traducător și critic literar rus, poetul oamenilor puţini,/ puţini, dar cei mai scumpi sub soare (versuri din poezia "Prietenii" a autorului). Conform unor cercetări recente, de prin anii '30 ai secolului al XX-lea, scrisoarea a fost atribuită lui Wilhelm Küchelbecker (1797-1846), poet romantic şi dramaturg rus, autorul celebrei tragedii cu prolog istorico-patriotic *"Prokofii Liapunov"* (Прокофий Ляпунов). Receptorul scrisorii era evident Küchelbecker, deoarece în tradiția critică există o celebră frază puşkiniană, care îl ilustrează, analogic, pe acesta: ... читая Шекспира и библию ... но я предпочитаю Гёте и Шекспира[8] (Alekseev, 1984, p. 254). Cele două personalități ale literaturii universale, Goethe și Shakespeare, sunt "muzele" lui Küchelbecker, cei care i-au arătat calea scriiturii.

Aleksandr Sergheevici Puşkin "a făcut cunoştinţă" cu opera corifeului britanic pe filieră franceză, prin variantele de traduceri stilizate de F. Guiseau și A. Picheau. Această frenezie și, poate, o neplăcere a textului shakespearian din franceză, l-a obligat pe Puşkin să se aplece spre studiul operelor scriitorului britanic în engleza originală, cea a secolului al XVII-lea. Ideatismul istoric promovat în *Boris Godunov*, de un realism neconştientizat, se datorează acestei perioade de descoperire a lui Shakespeare în original, în haina sa pur literară, conferită de însuşi autorul, fără digresiuni și alunecări de interpretare în procesul traducerii. Puşkin avea nevoia de substanța originală, de vocea lăuntrică autentică, de motivația din substratul meșteșugului autorului. Traducerile nu-i conturase profilul literar original, nu-i portretizare sfera ideilor și concepțiilor despre estetică și despre grandoarea substanței literare. (Alekseev, 1984)

După apariția dramei istorice, pe care o abordăm în lucrarea noastră, după anii '30 ai secolului al XIX-lea, contemporanii săi încearcă să elucideze misterul magnetismului istoric ce se crease între poetul rus şi dramaturgul britanic. Mulți consideră apropierea de shakespearianism tocmai prin viziunea literară la care aderase, cea de "istorizare", care poate fi validă ori nu din punct de vedere al interesului, preocupărilor şi necesităţilor literare. Mergând pe filonul teatral şi regizoral, Puşkin avea nevoie pentru estetica sa dramaturgică de o mizanscenă, de o metamorfozare a clişeului dramaturgic, care se inspira nemotivațional și letargic dintr-o estetică nebuloasă. (Zaharov, 2003)

Puşkin îl contemporaneizase pe Shakespeare, care devenise un fenomen. Viziunea noastră desprinde o anumită contemporalizare fenomenologică[9]. Poate că acestei teze, pe care o enunţ aici, îi voi conferi o lumină pătrunzătoare într-o altă lucrare de-a mea, acu vreau doar să atest și să surprind această conjuncturare, sistematizând-o și conferindu-i un "novum sensum", specifică dramei lui Puşkin.

Contemporalizarea puşkiniană ne obligă să ne raportăm la principiul istorismului, preluat cu mare "grijă" de la înaintaşul său, Shakespeare. Renumitul profesor universitar de la Universitatea de Stat din Chişinău, Anatol Petrencu, menționează, legat de principiul

[8] *... citindu-l pe Shakespeare și Biblia ... eu îi prefer pe Goethe și Shakespeare*

[9] Sintagma este preluată din teoria literaturii. Conform specificațiilor domeniale, ea desprinde un fenomen princeps dintr-o anumită perioadă, analizabilă din perspectiva gustului literar și a viziunii literare. Contemporalizarea se realizează prin extrapolarea unor mreje diverse: spirit vizionar, idiomatism arhitectural al operei, fenomenologie operală etc.

istorismului într-o operă literară: principiul istorismului ne învăţă că evenimentele şi personalităţile trebuie judecate ţinând cont de împrejurările în care au activat. Însă, într-o operă literară ele trebuie aranjate fictional ... Istoria trebuie știută, înțeleasă și apoi transpusă într-o operă literară, ca motiv de inspirație ... (Petrencu, 2012) Pentru unii autori ai secolului al XIX-lea (chiar și în literatura română) istorismul devenea o obsesie ... pledoaria pentru istorie, convingătoare, trebuia valorificată prin studiu riguros ... (Braniște, 2011, p. 4)

În drama lui Puşkin (nu este o piesă care să cuprindă și să abordeze convențiile dramaticului: cea textuală și cea performativă sau reprezentațională), istorismul este justificat prin raportarea la o personalitate istorică, un țar din secolul al XVI-lea, după domnia semnificativă a lui Ivan cel Groaznic. Opera surprinde perioada de domnie a țarului Boris Godunov (Борис Фёдорович Годунов). Godunov a fost regentul țarului Fiodor I (1584-1598), care era suferind de retard mintal. După moartea acestuia (1598), va urca pe tron printr-o metodă ”cunoscută mediilor” și mult practicată pe ogorul monarhiilor de tip central-asiatic, uzurparea[10] puterii.

Ascensiunea la tron a lui Boris Godunov este fulminantă, dar cu o serie de întrebări și răspunsuri până în ziua de azi. Prin alianțe de familie, Godunov pătrunde adânc în inima conducerii, fiind considerat un sfetnic bun și demn de laudă, deși deținea umilul statut de profesor pentru fiul lui Ivan, Fiodor. Prin diverse tertipuri și printr-o tactică vigilentă, se va implica intens în sfera relațiilor administrative și protocolare. După mutarea la ceruri a lui Ivan, la tron urmează Fiodor, fiul său. Din cauza afecțiunilor de natură neuro-psihică, acesta nu își putea exercita atribuțiile în cunoștință de cauză. Astfel, sarcinile administrative erau duse la îndeplinire de ”sfetnicul” acestuia, Godunov, care coordona majoritatea activităților patrimonial-administrative. La 7 ianuarie 1598, țarul Fiodor I moare, urmând ca la tron să urce Dmitrii Ivanovici, fiul cel mai mic al țarului Ivan cel Groaznic, care deținea dreptul legal de ascensiune monarhică, din cea de-a șasea căsătorie a tatălui său. Dar țareviciul Dmitri nu mai era încă din 1591, când moare în circumstanțe misterioase. Deși se efectuase o anchetă, comandată de către Godunov și realizată de către prințul Vasilii Șuiski (viitorul țar Vasilii al IV-lea, 1606-1610), care stabilise că, Dmitrii, când se juca cu un cuțit, avuse o criză de epilepsie, iar din cauza manifestărilor violente, specifice bolii, și-a provocat o rană la nivelul gâtului, care i-a fost fatală. Mama țareviciului, Maria Nogaia, care era exilată la Uglici, împreună cu țareviciul din ordinul lui Godunov, susținuse că fusese asasinat din ordinul unui om dornic de a-i lua tronul (făcea aluzie la Boris), conștientă de neputința lui Fiodor I de a conduce și de a avea situațiile circumspecte la control. Practic, cei 14 ani de regență ai lui Godunov au fost un pas către tron, i-au asigurat încrederea și puterea de a accede fără mari probleme. Calitatea lui Boris Godunov de uzurpator – самозванец (Efimova, 1968, p. 17) acum se afirmă, acum atinge apogeul. Până la moartea lui Fiodor I, ea era latentă, plină de ”seriozitate”. (Dunning, 2006)

Pușkin și-a dorit foarte mult să-și verifice puterile în domeniul dramaturgiei, printr-o apropiere de viziunile clasiciste ale teatrului francez (de inspirație antică, cu legități bine evidențiate și setate) și prin apropierea vizionară de Shakespeare. În drama pușkiniană cercetarea noastră a admis împletirea a două tragedii, dispuse după retorica circulantă, cu elemente specifice doar lui Pușkin, șocante și revelatorii pentru perioada secolului al XIX-lea.

[10] Conform DEX 2009, termenul *uzurpare* are următoarea analiză componențială sau semică: ”a-și însuși în mod fraudulos un bun, un drept, o calitate etc. – din fr. *usurper*, lat. *usurpare*”.

Subiectul dramei sale, conform unor cercetători, a fost preluat din Istoriile lui Nicolai Mihailovici Karamzin, selectând doar un episod relevant pentru starea de tulburare şi tragism psihologic: Puşkin și-a îndreptat atenția spre începutul acelei epoci ”tulburi” (”smuta”) din istoria Rusiei, de la sfârşitul secolului al XVI-lea și începutul secolului al XVII-lea, când se întrerupe dinastia lui Ivan al IV-lea ”cel Groaznic” prin urcarea pe tron a lui Boris Godunov, care nu era de viță împărătească ... (Nicolescu, 1978, p. 124) Însă, Karamzin nu a avut informații suficiente pentru a contura personalitatea lui Godunov, nu a putut aduna amănunte importante, dar tot ce a inclus în Istoriile sale i-au conturat imaginea de nedescris a viitorului său personaj din drama eponimă. Puşkin ”a evadat” din informațiile deținute, le-a conferit o nouă imagine, un nou epos, o nouă grandoare spectral-literară. (Derjavina, 1973)

Nuanțele ce-i reliefează pregnant sunt uşor de depistat tocmai în scenele în care sunt implicați, care se derulează într-un ritm alert, propulsat rapid într-un vid, cel al oculației actante; totul pare desprins dintr-un act cinematografic – perspectiva cinematografică. Cei trei indici semnificativi pentru o operă literară (spațial, temporal, actant) sunt dispersați sau, dacă am sistematiza, sunt chiar eliminați de autor (aici de simte profunda eliberare de canoanele teatrului clasicist, de factură franceză). Ceea ce am menționat în precedență vine ca un suport didactic în susținerea libertății de elaborare a operei, adoptate de Puşkin.

Poetul rus a preluat de la Karamzin celebrul episod al crimei pentru tron, adică asasinarea țareviciului Dmitrii Ivanovici, care ar fi fost moștenitorul de drept al tronului de țar al rușilor. Istoria prezintă acest moment tragic într-o lumină ”științifică”, fără o doză de regret sau remușcare. Puşkin conferă situației, în drama *Boris Godunov*, o nuanță de tragism, de suferință, de încercare. El a dorit cu tot dinadinsul să prezinte cât mai clar mecanismul ajungerii la putere: intrigile politice, surprinderea tiraniei, a dorinței de putere, de ”slavă socială”. Puşkin a gândit-o ca pe o tragedie istorico-politică. Ca tragedie politică ea încearcă să răspundă clar la două aspecte esențiale: rolul poporului în istorie și natura puterii tiranice. Analizând aceste transpuneri situaționale în două registre actante, vom deosebi persoana lui Godunov în două tablouri psihologizante, istorico-științific și tragico-psihologic: primul se referă la statutul și grandoarea istorică a personajului în periplul social rus, la imaginea de conducător, indiferent de cum a pătruns la tron sau cum a condus, iar al doilea se referă la statutul pe care i-l conferă Puşkin, în întregul său conflict interior, cu remușcările sale față de fapta comisă, prin zbuciumul sufletesc la care este supus: Lovit parcă de ciumă, sufletul,/Se umflă de puroi, pecingenea se-ntinde/Iar inima se umple de venin./Ciocanul remușcării bate în urechi/Te doare trupul, capul ți se învârtește ... Un amănunt foarte potrivit stării sale de zbucium lăuntric ne apare încă de la începutul dramei, în momentul ”chemării” sale de urcare la tron, atunci când boierii, iar mai apoi și poporul, încearcă să-l înduplece să accepte tronul. Acest amănunt de natură psihologică ne este prezentat prin replica cneazului Vorotînski, în discuția cu prințul Șuiski: Acest omor e groaznic.(cu referire la asasinarea țareviciului Dmitrii) Remuşcarea-l roade/Şi nu-ndrăzneşte treapta tronului s-o urce,/Călcând în sângele copilului nevinovat ...

Boris Godunov este un altul la Puşkin. Puşkinianul Godunov se hrănește cu planuri și ideii inovatoare (cum ar fi deschiderea unei universități, dar care nu va avea loc în timpul său, ci abia în vremea lui Petru I), el le vremea oamenilor binele. Dar, pentru a-și realiza planurile sale, el avea nevoie de putere, de influența necesară. Dorința arzătoare de putere îl transformă treptat într-un tiran, o ”fiară” de nestăvilit.

Este învolburat de tiranie când vede că rămâne singur, abandonat de oameni și străin. Abandonarea de către lume nu-l prea impresionează, legea îl sperie. Pentru a-şi asigura continuitatea, îl instruiește pe Fiodor, fiul său, dându-i cele mai ”importante” sfaturi de guvernare. Teama de a pierde puterea în aduce în pragul zbuciumului, crima îl mistuie, îl chinuie. Crima și delăsarea boierilor, la care se mai adăuga poporul, constituia cercul său de chin. El considera că și-a atonizat vina pentru moartea țareviciului Dmitrii prin reformele și politica sa de guvernarea eficientă. Aici constă greșeala lui tragică. Intenția bună și chibzuită-crima-pierderea încrederii poporului-tirania-moartea constituie traseul său. Pușkin va strecura trăsături specifice concepției sale la fiecare verigă a lanțului godunovian.

Paralel cu soarta țarului este prezentat și poporul, în toate manifestările sale, non-vociferative. Imaginea poporului este zugrăvită din prisma ”ochiului lui Shakespeare”. El este prezent pe tot parcursul acțiunii dramei și tot el este cel care va hotărî soarta lui Godunov, apoi a ”falsului Dmitrii”. Meritul deosebit al lui Pușkin este ilustrarea poporului, prin toate efervescențele socio-morale. Deosebim în tragedie două perspective reprezentaționale ale poporului: acționarea dintr-un instinct de infailibilitate morală și naivitatea. Poporul nu va avea voce, el nu va zice nimic, doar va privi și va tăcea, introspecțiile făcându-și loc spre cugetarea sa; el va căpăta voce abia în final. Tăcerea din final simbolizează condamnarea, cu ajutorul ei se ”prezintă” sentința, hotărârea de pedeapsă. Tăcerea constituie elementul de-a dreptul uluitor pentru suflul pușkinian, un aspect ce-l prezintă altfel pe ”marele autor”. Purtătorii săi de cuvânt vor fi Pimen, călugărul cronicar, și Smintitul (Iurodivîi). Iurodivîi va fi cel care va spune lucruri ”trăsnite” prin piețe, dar tot el va fi cel care îl va demasca pe Godunov pentru moartea țareviciului. Pușkin construiește prin imaginea poporului său statutul de ”creator”, pe care i-l și conferă. Acest statut simbolizează stilul politic de manifestare al poporului. Tăcerea și starea de acceptarea sa la tot ce se ”propune” se înfățișează ca un mecanism de crearea a istoriei. Vedem în operă că, cel care conduce destinele statului este poporul, el urcă țarii, el îi doboară. Poporul l-a pus pe tron pe Godunov, el l-a detronat, l-a pus pe tron pe Otrepiev-”falsul Dmitrii”, tot el l-a dat jos. Puterea poporului, așadar, constituie un izvor nesecat de influență și decizie.

Drama lui Godunov nu se situează doar la nivelul persoanei sale, ci se răsfrânge la întreaga familie. Deosebim aici o perspectivă circulară a evenimentelor, o transpunere circulatorie actantă, cu valențe de tragism plurivalent. Dacă, până să ajungă la tron, Godunov se răzbuna pe toți cei care i se împotriveau, acum răzbunarea i se întoarce ca un bumerang, prin suferințele create de moartea logodnicului fiice sale, prin moartea surorii sale. Această suferință va continua printr-un puseu tragic și după moartea sa (1605), prin uciderea ”sufletelor sale”, Fiodor al II-lea Godunov și soția acestuia. Această dramă psihologică trăită de Godunov, alăturată dorinței sale aprigi de supremație, de întâietate, de dominare, apropie drama lui Pușkin de Macbeth-ul lui Shakespeare.

Remarcabile de analiză sunt figurile centrale de uzurpator din drama lui Pușkin. Cercetarea noastră evidențiază și încadrează în această tipologie literară patru personaje pușkiniene, pe care le-am ordonat pe o scară valorică: pe prima ”poziție” și a doua s-ar situa Boris Godunov, respectiv, Grigori Otrepiev (falsul Dmitrii), iar pe pozițiile trei și patru s-ar poziționa boierul Vasilii Șuiski, respectiv, prințesa poloneză Marina Mnișek.

Godunov este prezentat ca un răpus conștiențial, ca un mistuit de trăiri și senzații, sentimente contradictorii. Crima și torturile sale îl urmăresc pretutindenea, se complexează, devine recalcitrant, este măcinat de teamă și suspin, de confuzie și stări de tremur

psihologizant. Pe latura sa pozitivă, echivocă de altfel, Godunov apare ca un țar deștept, bine calculat, responsabil de ceea ce zice. Deși personalitatea sa este umbrită de rușinoasele fapte tiranice, el nu se eschivează din a-și demonstra atașamentul față de familie, față de copii, față de cei care îl prețuiau. Din acest context remarcabil, el este considerat un sceptic, iar în conturarea acestei noi calități vin cele trei monologuri ale sale, special introduse de Puşkin, tocmai pentru a-l surprinde în toată trăirea lui. (Blagoi, 1931)

Elementele opuse, contrastive, din care se compune personajul Godunov - măreţia idealurilor și năzuințelor (uneori ascunse și mascate), hotărârea, voința de nestăvilit, bravura cuvântului și faptei sale (uşor grotescă), pe de o parte, şi veleitatea egocentristă, instabilitatea, ipocrizia şi ignorarea ostentativă a principiilor socio-morale - fuzionează și se întrepătrund, conturând progresiv personalitatea sa (perspectiva panoramico-cinematografică).

Celălalt uzurpator, Grigori Otrepiev, deține cam aceleași trăsături caracteriologice. Spre deosebire de Boris, el nu deține cheia sobrietății, autorității, nu are darul conducerii, este mult prea dezinvolt pentru sarcina imensă de a fi țar. Deși pare să joace bine ”rolul” său, el nu se apropie de exigențele godunoviene. Latura sa aventurieră nu-i permite să fie statornic în ceea ce afirmă și în ceea ce face. Starețul mănăstirii Ciudovo îl prezintă astfel: ... din neamul Otrepievilor, boieri din Galiţia. Era aproape copil când s-a călugărit, nu se ştie unde. A hoinărit pe la Suzdal, în locaşul sfântului Efimie, a fugit de-acolo din monastire în monastire, pân-a venit aici, la Ciudovo, în stăreţia mea. … e încă tânăr şi necopt la minte ... Chiar dacă reușește să preia tronul, spiritul său de om nepriceput îi va potența rapid plecarea. El va fi omorât după o scurtă perioadă de domnie de către cei care l-au ajutat să urce acolo unde-și dorise. După moartea sa, la tron urcă Marina Mnișek, iubita lui Otrepiev, care va sta vreo 40 de zile pe tron, suficiente pentru a unelti și ea urzeli. Aceste urzeli făceau posibilă apariția unui al doilea ”fals Dmitrii”. Aceste detalii nu le mai prezintă Pușkin, ci faptele istorice, documentele epocii. Marina apare ca un personaj feminin mânat de dorința arzătoare de a deține putere, chiar se vedea ”conducătoare a lumii”; era o fire dură, cadențată, inconsecventă, umilitoare, plină de dispreț față de cei din jur. Potențialul său uzurpator stă sub semnul valențelor primare, de accea ocupă ultima poziție în scara valorică a uzurpatorilor.

Poziția a treia este ocupată de Vasilii Șuiski, ”mâna dreaptă” a lui Godunov. Acest personaj capătă statutul de uzurpator prin tacticismul și prin ”mișcările” abil din umbra țarului, prin ignominie, parvenitism aventurist, histrionitate (latura negativă a termenului). Se dovedește a fi de o perfidie uluitoare, joacă un ”teatru” specific doar lui, împodobit de lumini și umbre, de reprezentativitate și ilustrare. Cele două exponente, tratate non-exhaustiv, îi conferă lui Șuiski privilegiul de a corobora toată dorința de uzurpare, ce-i drept ascunsă, dar ușor deslușită din prezentarea pușkiniană.

Cei ”trei” uzurpatori și poporul vor obține o reprezentaționalitate în spectacole. Măiestria regizorilor se va dovedi în ilustrarea raporturilor ce se stabilesc între cei doi poli: puterea și poporul. Din punctul nostru de vedere, după anul 2000, doar doi regizori au reușit să ilustreze manipularea poporului și ”tenacitatea tragediei”: Declan Donnellan și Constantin Bogomolov. În anii '80, la Teatrul Taganka din Moscova a încercat să prezinte și Iurii Liubimov tragedia ca pe un ”teatru politic”: Oamenii au încercat să îmi pună eticheta de «teatru politic». Dar este greşit. Am avut o viziunea estetică, am vrut să extind paleta folosită - ce nuanţe pot fi adăugate în lucrul cu spaţiul şi stilul, a declarat Iuri Liubimov, care a

dominat scena dramaturgică rusească pentru aproape jumătate de secol, într-un interviu acordat publicaţiei The Moscow Times în 2012.

Declan Donnellan remodelează drama lui Pușkin, conferindu-i lumini și umbre. Spectacolul este impresionant prin câteva aspecte: sobrietatea vestimentației și a decorului, estomparea chefurilor și ritmurilor dezlânate ale tradiționalei lentori rusești și intriga deziluzivă a puterii țarului. Atât Donnellan, cât și Bogomolov, se raportează doar la secvențele de maximă intensitate (cele de conflict moral ale lui Godunov, frământările lui Otrepiev și supunerea oarbă a poporului). Cei doi regizori tratează diferit speța politicului, fiecare surprinde, din anumite unghiuri, tăcerea poporului. Donnellan optează pentru fragmentarismul dramatic, specific spectacolelor sale, spre deosebire de Bogomolov, care încearcă să prezinte doar scenele de maxim conflict interior, sărind cu desăvârșire peste scenele de importanță (cum ar fi scenele cu prezența poporului; el apare ca într-o ceață, ușor șters, camuflat)

În concluzie, analiza și sintetizarea estetică a dramei pușkiniene *Boris Godunov* poate accepta mai multe interpretări și viziuni. Prin această incursiune literar-analitică am dorit prezentarea momentelor esențiale și reprezentative pentru opera în sine, cât și pentru personajul central al acesteia. Viziunea spectaculară și reprezentațională a dramei lui A. S. Pușkin va constitui subiectul unor cercetări viitoare.

## Bibliografie


**Corpus de texte**

**ALECSANDRI**, Vasile, *Despot Vodă. Sânziana și Pepelea*, (colecția *Biblioteca școlarului*), Litera Internațional, Chișinău-București, 2002.

**PUȘKIN**, A. S., *Boris Godunov*, în *Opere alese* (volumul II, sub îngrijirea conf. univ. dr. Tamara Gane), editura Cartea Rusă, București, 1954.

**Bibliografie generală**

**ANGHELESCU**, Mircea, *Hașdeu și drama istorică românească*, București, 1988.

**BARCĂCILĂ**, Alexandra, *Câteva cuvinte despre "Micile tragedii",* în *A. S. Pușkin – Micile tragedii* (ediția a III-a, traducere revăzută), Editura Pentru Literatură Universală, București, 1964.

**BRANIȘTE**, Ludmila, *Shakespeare în viziunea critică și artistică a lui B. P. Hasdeu*, în *Buletinul științific al Universității "M. Kogălniceanu"*, editura Cugetarea, Iași, 2011.

**DUNNING**, Chester, *The Uncensored Boris Godunov: The Case for Pushkin's Original Comedy*, Wisconsin Center for Pushkin Studies (WCPS), Madison (S.U.A), 2006.

**GRIGORESCU**, Dan, *Shakespeare în literatura română*, editura Minerva, București, 1971.

**LAVRIC**, Sorin, *Patima lecturii*, în *România literară* (nr. 18), 2006.

**NEAGU**, Gabriela, **PERDELEANU**, Aureliu, *Instituția literaturii și tehnicile de lectură în școală*, în *Agora* (nr. 21), 2015.

**SĂMIHĂIAN**, Florentina, *Didactica limbii și literaturii române* (ediția a II-a), Proiectul pentru Învățământul Rural, MEC, 2005.

**Articole și publicații online**

**PETRENCU**, Anatol, *ICR "Mihai Eminescu"-o importantă instituție culturală pentru basarabeni*, articol publicat pe blogul personal al autorului, *http://anatolpetrencu.promemoria.md/*, la data de 13 aprilie 2012.

**Bibliografie de specialitate**

**ALEKSEEV**, M. P., *Пушкин – сравнительно-исторические исследования*, editura *Наука*, Leningrad, 1984.

**BLAGOI**, D. D., *Социология творчества Пушкина* (ediția a II-a), C. I *Мир*, Moscova, 1931.

**DERJAVINA**, O. A., *Образ Бориса Годунова в трагедии А. С. Пушкин и в трилогии А. К. Толстого*, în *Исскуство слова: сборник статей к 80-летию члена корреспондента АН СССР Димитрия Димитриевича Благого*, editura *Наука*, Leningrad, 1973.

**EFIMOVA**, M. T., *«Пушкин и славянофилы» в Пушкиноведении*, în *Пушкинский сборник*, editura Institutului Pedagogic ”S. M. Kirov”, Pskov, 1968.

**NICOLESCU**, Tatiana, *A. S. Pușkin* (colecția *Monografii*), editura Albatros, București, 1978

**ZAHAROV**, Nicolai, *Шекспир в творческой эволюции Пушкина*, Jyväskylä University Printing House, Jyväskylä (Finlanda), 2003.

# BORROWING PHENOMENA AND LOANWORD ADAPTATION IN SWEDISH

**Camelia ȘTEFAN**

## 1. Introduction

Language contact is a social phenomenon with obvious linguistic consequences resulting from the interaction of different languages in contact situations. Speakers may borrow features from "donor" or "source" language over the course of interaction in order to convey new meanings or to fill specific lexical gaps in the "recipient language". Thus, as Sapir (1970: 193) notes, the borrowing of words is "the simplest kind of influence that one language may exert on another".

The new words may undergo integration and adaptation processes so as to comply with the phonological and morphosyntactic structure of the recipient language. Otherwise, the word may only be adopted, in which case it maintains its donor-language form.

This study focuses on the main donor languages that have left their mark on the vocabulary of the Swedish language. The paper is organized as follows. Section 2 presents theoretical issues regarding the borrowing process. Section 3 outlines a brief historical account of the linguistic situations in Sweden starting with the Old Swedish period. Section 4 discusses some adaptation issues in accordance with the rules of Modern Swedish. The conclusions are summarized in section 5.

The examples are taken from Bergman's (1980) historical overview of the Swedish language and the etyma from Ernby's (2008) etymological dictionary.

## 2. Lexical borrowing

Lexical borrowing has received a great deal of attention in various fields of linguistics, starting as early as the nineteenth century when scholars such as Paul (1886) and Seiler (1907-1913) proposed the first classifications of lexical borrowings. Betz (1949) introduced an important distinction between *Lehnwort* 'loanword'[1] and *Lehnprägung* 'loan coinage'. Later studies by Haugen (1950, 1953) and Weinreich (1968) have further developed the taxonomies of lexical borrowings based on the importation and substitution of source language morphemes. Van Coetsem (1988) offers a psycholinguistic perspective that distinguishes between "adoption" and "substitution". Thomason and Kaufman (1988) establish sociolinguistic links which focus on borrowings as contact-induced language change. Lastly,

---

[1] The word "loanword" itself is a loan translation of the German term.

Haspelmath and Tadmor (2009) research project on Loanword Typology adopts a typological perspective in a systematic study on lexical borrowing across languages.

The intercultural contact results in the transfer of features from one language into another in situations of language maintenance, language shift, language creation and rarely language death (Winford 2003). Given that borrowing is a contact phenomenon associated with situations of language maintenance, Thomason and Kaufman's (1988: 47) definition provides the starting point: "Borrowing is the incorporation of foreign features into a group's native language by speakers of that language: the native language is maintained but is changed by the addition of the incorporated features". The recipient language is thus preserved, although altered by the uni-directional transfer of lexical and sometimes structural patterns.

Generally, the borrowing process is mediated by lexical borrowing (words and affixes). However, depending on the degree and kind of contact, structural features (phonological, phonetic and syntactic elements and rarely inflectional morphology) may also be borrowed if there is widespread bilingualism among the speakers or long term contact.

Thomason and Kaufman (1988: 74) measure the intensity of the contact situations and propose a borrowing scale by taking into consideration the social conditions and the linguistic outcomes on the lexical and the structural level:

| **Stage** | **Features** |
|---|---|
| 1 Casual contact | Lexical borrowing only |
| 2 Slightly more intense contact | Slight structural borrowing; conjunctions and adverbial particles |
| 3 More intense contact | Slightly more structural borrowing; adpositions, derivational affixes |
| 4 Strong cultural pressure | Moderate structural borrowing (major structural features that cause relatively little typological change |
| 5 Very strong cultural pressure | Heavy structural borrowing (major structural features that cause significant typological disruption) |

Table 1. Thomason and Kaufman (1988: 74) borrowing scale

Thomason and Kaufman (1988: 14) point out that "as far as the strictly linguistic possibilities go, any linguistic feature can be transferred from any language to any other language". It is clear that the first stage is the typical borrowing scenario where the linguistic contact is only cultural or marginal an there is no need for bilingualism on the speakers' part. Many English cultural borrowings that fill lexical gaps in various European languages belong to this stage. The second stage presupposes the existence of a bilingual group in the community, for instance immigrant or ethnic minorities. As the speakers shift gradually to the dominant language, structural transfer may occur for sociolinguistic reasons such as the power and prestige of the donor language. The last three stages are involve moderate to extensive cultural pressure over longer periods of time with heavy bilingualism and massive structural borrowing from a socio-politically dominant language, which eventually leads to considerable typological changes in the recipient language.

Given the fact that the lexical system is less stable, certain lexical categories are more susceptible to borrowing. This is the case of open-class lexical items such as nouns,

adjectives and lexical verbs which do not exhibit morphological complexity. On the other hand, the closed-class items are more resistant to borrowing since they have to be integrated into various grammatical subsystems of the recipient language:

> nouns > adjectives > verbs > prepositions > coordinating conjunctions > quantifiers > determiners > free pronouns > clitic pronouns > subordinating conjunction (Muysken 1981: 130)

The typological distance between languages acts also as a barrier to borrowing, as "the more internal structure a grammatical subsystem has, the more intricately interconnected its categories will be; therefore, the less likely its elements will be to match closely" (Thomason and Kaufman 1988: 54).

### 3. Short chronological overview

As already discussed, it is the lexical level that is mostly affected by lexical change: old words may fall out of use and disappear, words may receive new additional meanings or change their form.

As far as the history of the Swedish language is concerned, the earliest loans reflect the Roman and Celtic influence until the Old Swedish period (1225-1526). Starting with the 13th century when the Westrogothic law became the oldest Swedish text written in Latin script, Swedish has been enriched by a multitude of loanwords throughout the times. The four main donor languages that are often considered and their rough timelines are: the classical languages (mainly Latin) in the early Middle Ages, Middle Low German and Middle High German in the 14th and 15th centuries, French in the 17th and 18th centuries and English from the 20th century onwards.

The Christianization of Sweden left deep marks in the language, as many words and word formation elements have Greek or Latin roots. The loanwords concern religious terminology at a time when Latin was the *lingua franca* for the Catholic Church and the language of diplomacy. Even in the centuries that were to follow, Latin played an important role in the development of the scientific vocabulary.

The list in (1) is a sampling of Latin and Greek loanwords in Early and Old Swedish, based on Bergman (1980: 60). The lexical borrowings in Old Swedish clearly show Latin religious influence in order to make up for the internal linguistic needs of the new religion. The most frequent loanwords belong to the category of nouns:

(1) OS *altæri* < Lat *altare* 'altar'; OS *biskupær* < Gr *episkopos* 'bishop'; OS *bref* < Lat *breve skriptum* 'brief writing'; OS *fontær* < Lat *fons*, *fontis* 'fountain'; OS *færmæ* < Lat *firmare* 'to sign'; OS *kalkær* < Lat *calix* 'cup'; OS *kapæ* < Lat *capa* 'cape'; OS *kirkiae* < GR *kyriakon* 'chruch'; OS *klockæ* < Lat *clocca* 'clock'; OS *kloster* < Lat *claustrum* 'monastery'; OS *klærkær* < Lat *clericus* 'clerk'; OS *kristin*, *kristnæ* < Lat *christianus* 'christian'; OS *krussæ* < Lat *crucem*, 'cross'; OS *freædaghær*[2] < Lat *dies Veneris* 'Friday'; OS *mæssæ* < Lat *missa* 'mass'; OS *offer* < Lat *offerre* 'offer'; OS

[2] Loan translation.

*ola*, *olia*, *oling* < Lat *oleum* 'oil'; OS *paskær* < Lat *pascha* 'Easter'; OS *pavi* < Lat *papa* 'pope', *primsignæ* < Lat *primum signum* 'first signing'; OS *præster* < Lat *presbyter* '*presbyter*'; OS *stol* < Lat *stola* 'stola'.

The Low German influence had already begun during the Christian missions, but it boosted up as a result of the powerful trade union Hansa which was formed between Swedish coastal cities in the South and North-German trade cities. The Union's background lies primarily in political and economic conditions so that a new social class began to rise, *borgerskapet* 'the bourgeoisie'.

The loanwords belong to a large variety of grammatical categories, including a few pronouns and conjunctions, and have been highly assimilated into Swedish so that is more difficult to identify them as borrowings. Consider the selection in (2) from Bergman (1980: 62):

(2) OS *arbete* < LG *arbeit* 'work'; OS *fru* < LG *vrûwe* 'Lady'; OS *frykt* < LG *vruchte* 'fruit'; OS *fröken* < LG *vröuken* 'Miss'; OS *hof* < LG *hof* 'court'; OS *hærra* < LG *here* 'Mister'; OS *krona* < LG *krone* 'crown'; OS *macht* < LG *macht* 'power'; OS *resa* < LG *reise* 'travel'; OS *skomakare* < LG *schômaker* 'shoemaker'; OS *skrædare* < LG *scrêdere* 'tailor'; OS *sprak* < LG *sprāke* 'language'; OS *stadh* < LG *stat* 'city'; OS *æmbete* < LG *ambaht* 'office'

Many derivational affixes which have become very productive, such as *be-*, *-eri*, *-het*, *-ig*[3] among many others and have replaced the native endings:

(3) OS *betala* < LG *betalen* 'pay'; OS *fiskeri* < LG *vischerie* 'fishing'; OS *frihet* < LG *vrîheit* 'freedom'; OS *riktig* < LG *richtich* 'correct'

After the collapse of the Hanseatic League, Sweden gain political stability after Gustav Vasa was elected king in 1523. The reformation and the Lutheran Bible translation brought about new prerequisites for the creation of a Swedish national language. During this period, a continuous flow of Middle High German cultural loanwords reached their peak during the Thirty Years' War (Bergman 1980: 127). Consider the examples in (4) with modern spelling:

(4) S *ankomma* < MHG *ankommen* 'arrive'; S *artig* < MHG *artig* 'polite'; S *bild* < MHG *bilidi* 'picture'; S *friherre* < MHG *freiherr* 'free lord'; S *fuska* < MHG *fuschen* 'cheat'; S *häftig* < MHG *heftig* 'intense, hefty'; S *häxa* < MHG *hexe* 'witch'; S *kamrat* < MHG *kamerad* 'comrade'; S *ordna* < MHG *ordenen* 'arrange'; S *smink* < MHG *schminke* 'make-up'; S *träffa* < MHG *treffen* 'meet'

Under King Gustav II Adolf's reign in the beginning of the 17th century, the cultural contacts with France increased and the French loanwords began to spread in the higher ranks of society, although Latin was still dominating the language of diplomacy. The role of French as a high status language began to diminish at the end of the 19th century when nationalist ideologies began to grow in Europe. Many lexical loans which reflect French

[3] The *-ig* suffix has replaced the old adjective endings *-og*, *-ug* which survive nowadays mostly in dialects.

influence have survived in the spheres of lifestyle, arts and sciences, fashion and food, law and military (Bergman 1980: 129):

(5) S *allians* < Fr *alliance* 'alliance'; S *affär* < Fr *affaire* 'affair, business'; S *balett* < Fr *ballet* 'ballet'; S *biljett* < Fr *billet* 'ticket'; S *dessert* < Fr *dessert* 'dessert'; S *elegant* < Fr *élégant* 'elegant'; S *famös* < Fr *fameux* 'famous'; S *generös* < Fr *généreux* 'generous'; S *humör* < Fr *humeur* 'mood'; S *journal* < Fr *journal* 'journal'; S *kostym* < Fr *costume* 'costume'; S *maskin* < Fr *machine* 'machine'; S *parfym* < Fr *parfum* 'perfume'; S *porträtt* < Fr *portrait* 'portrait'; S *roman* < Fr *roman* 'novel'; S *salong* < Fr *salon* 'salon'; S *teater* < Fr *théâtre* 'theatre'

During the 19th century, the English lexical influence became more and more noticeable not only as intermediate for wandering words from distant cultures, but also as direct loans in transport and seafaring terminology, industry and technology, public life activities, as well as fashion meals and sports. The massive import of English loanwords became a Post-War phenomenon and continues to be the dominating language even today for scientific and expressive purposes (Bergman 1980: 180):

(6) S *bicykel* < E *bicycle*; S *blog* < E *blog*; S *chatta* < E *chat*; S *film* < E *film*; S *gentleman* < E *gentleman*; S *hobby* < E *hobby*; S *jazz* < E *jazz*; S *jeans* < E *jeans*; S *jobb* < E *job*; S *klubb* < E *club*; S *manager* < E *manager*; S *mugg* < E *mug*; S *paj* < E *pie*; S *party* < E *party*; S *pudding* < E *pudding*; S *reporter* < E *reporter*; S *smart* < E *smart*; S *snack* < E *snack*; S *sport* < E *sport*; S *stress* < E *stress*; S *telegram* < E *telegram*; S *television* < E *television*; S *tips* < E *tips*

## 4. Adaptation and integration of loanwords

The borrowing process cannot take place on the semantic level exclusively, but it must comply with the rules and constraints of the recipient language. The new words undergo a process of formal integration in order to fit the phonological, morphological and syntactic patterns of the recipient language so that they eventually resemble native words. If the morphological and syntactic integration are usually mandatory for grammatical features such as case, agreement, number and gender, phonological integration may differ from one speaker to another. The loanwords may be rendered in a sound pattern approximate or far from the source language model, or it may vary according to speech perception skills and dialectal differences among the recipient language speakers.

McMahon (1994: 204) operates a useful distinction between "adaptation" meaning to "nativise the loan, attempting to fit into the patterns of the borrowing language" and *adoption* where speakers "borrow a word in its donor-language form, maintaining features foreign to the borrowing language". Bilingual speakers will usually choose to adopt the loanword and keep its form, whereas monolinguals and less competent speakers will resort to adaptation according to the phonetic and structural patterns of their own language. Hence, "if the speakers of the recipient language are familiar with the donor language, they are less likely to adapt words borrowed from it" (McMahon 1994: 205).

### 4.1 Phonological integration

The phonological integration has received a great deal of attention in the literature due to L1 interference in the transfer of phonological elements. Both in the adaptation of loanwords to RL phonetics and phonotactics and L1 interference, the word is subjected to "the phonetic rules of the primary language" (Weinreich 1968: 14) or "relies heavily on the phonetic categories of the L1 (Winford 2003: 213). However, given that the negative transfer of elements from L1 can result in imperfect learning, phonological adaptation is socially acceptable in borrowing, but disallowed in second language acquisition. For instance, the pronunciation of the English loanword *thriller* into Swedish is *thriller* [tr'il:er] which implies that both the pronunciation /t/ and spelling with <t> are adapted to Swedish patterns where there is no /θ/ sound or <th> spelling convention. The voiced palato-alveolar affricate /dʒ/ is also absent from contemporary Swedish so that English loanwords will substitute /dʒ/ in the onset with [j]:

(7) a. *jazz* [jas] < EN *jazz* [d͡ʒæz]
b. *jeans* [ji:ns]< EN *jeans* [dʒi:nz]
c. *jobb* [jɔb] < EN *job* [dʒɒb]

Note that the voiced alveolar sibilant /z/ is not part of the inventory of consonant phonemes of Swedish and consequently foreign words will be pronounced with its voiceless counterpart [s]:

(8) a. *zink* [siŋ:k] 'zinc'
b. *zoo* [so:] 'zoo'
c. *zucchini* [sok'i:ni] 'zucchini'

In addition to the level of bilingualism, the phonological integration is also affected by conventions of spelling given that "the influence of literate persons works also against a faithful rendering" (Bloomfield 1967: 448). For this reason, McMahon (1994: 206) points out that "orthographic conventions of the donor and recipient languages may give entirely different pronunciations". Therefore, Higa (1979: 284) suggests that "this phenomenon indicates that the intellectuals tend to borrow foreign words through the eye, while others borrow through the ear".

A peculiar characteristic of the Swedish sound-spelling correspondences are the different combinatorial possibilities for the voiceless fricative phoneme /ɧ/[4]. Garlén (1988) lists 22[5] such spellings (<ch>, <che>, <g>, <ge>, <gi>, <ige>, <j>, <je>, <sc>, <sch>, <sh>, <shi>, <si>, <sj>, <sk>, <skj>, <ssi>, <ssj>, <stg>, <sti>, <stj>, <ti>) out of which many appear in loanwords:

(i) French loanwords containing the /ɧ/ sound[6]:

---

[4] In northernmost parts of Sweden and Finland the variant is /ʂ̯/.

[5] Other estimates reckon 65 possibilities, see *65 sätt att stava sje-ljudet* (2010), http://sverigesradio.se/sida/artikel.aspx?programid=411&artikel=3963073.

[6] The French etyma spelled <ch> contain the consonant [ʃ], the spellings <ge>, <gi> sau <j> have the consonant [ʒ], whereas the spellings <ge>, <gi> sau <j> have the consonant [ʒ].

(9) *bei**ge***; ***ch**ampinjon*; ***ch**arm*; ***ch**aufför*; ***ch**oklad*; *fa**sc**inera*; *gara**ge***; ***ge**nerad*; ***ge**nerös*; ***ge**ntil*; ***j**alusi*; ***j**argong*; ***j**ournalist*; *pretan**ti**ös*; *re**g**issör*; *reli**gi**ös*; *ser**ge**ant*

(ii) German loanwords containing the /ɧ/ sound:

(10) ***sch**ablon*; ***sch**ack*; ***sch**lager*; ***sch**nitzel*

(iii) English loanwords containing the /ɧ/ sound:

(11) *fa**shi**onabel*; *lun**ch***; *pun**sch***; ***sch**ampo*; ***sh**eriff*; ***sh**oppa*; ***sh**orts*; ***sh**ow*

(iv) Latin loanwords containing the /ɧ/ sound:

(12) *discu**ssi**on*; *konklu**si**on*; *lection*; *ma**sk**in*; *mo**ti**on*; *refle**xi**on*; *situa**ti**on*,;*sugge**sti**on*

The allophone of /ɧ/ is the voiceless alveolo-palatal sibilant [ɕ] present in the realization of the phoneme /ɕ/. Although the majority of words containing this sound are native, there may also be English borrowings:

(13) ***ch**arter*; ***ch**atta*; ***ch**eck*; ***ch**eddar*; ***ch**erry*; ***ch**inos*; ***ch**ips*

In situations of extreme language contact over a longer period of time, RL speakers may borrow phonemes or sequences of phonemes in word-initial, word-medial and word-final position. Some of these sequences are the Greek consonant clusters /ps/, /kt/, /ft/ in word-initial position, /bd/ in word medial position and /gm/, /sm/, /tm/ and in word final position (Edlund and Hene 2013: 206):

(14) a. S ***ps**yke* 'psyche'; S ***kt**onisk* 'earthy'; S ***ft**isis* 'pulmonary tuberculosis'
b. S *moly**bd**en* 'molybdenum'
c. S *do**gm*** 'dogma'; S *ry**tm*** 'rhythm'; S *spa**sm*** 'spasm'

According to Fries and Pike (1949: 39), a foreign sequence of phonemes can be completely assimilated if:

(i) It parallels the sequences occurring in native materials, or is analogous to them
(ii) Its occurrence in relation to grammatical boundaries is the same as sequences in native words
(iii) The words containing it are in common use by the monolinguals; or it serves as a pattern for the development of new sequences in the native materials

As Poplack and Sankoff (1984: 130) note, "once a term is accepted into the speech community, and adapted into a particular phonological form, it is that form which is transmitted across generations in much the same way as monolingual neologisms". Bloomfield (1967: 446) observed that "in so far as the phonetic systems are parallel, this involves only the ignoring of minor difference" such as the unification of English /r/ and /t/ in a retroflex assimilation /ʈ/ in the Swedish pronunciation of English *party*:

(15) S *party* ['pa:r_ti] < E *party* [pɑː(r)ti]

On the other hand, if the two languages in contact are not typologically similar or the phonological changes are more significant, source language speakers may not recognize the word as belonging to their language:

(16) a. S *kår* 'corps, union' < Fr *corps* 'body'
b. S *schysst* 'just, fair' < Fr *juste* 'just, fair'

To sum up, the process of adaptation can follow three possible paths:

i) SL pronunciation/spelling is maintained into RL:

(17) a. S *cookie* < E *cookie*
b. S *dressing* < E *dressing*
c. S *update* < E *update*

ii) SL pronunciation/spelling is adapted into RL

(18) a. S *dejt* < E *date*
b. S *sajt* < E *site*
c. S *tejp* < E *tape*

iii) SL pronunciation/spelling is alienated from the RL in a process called *reanglifiering* for English loanwords and *regallifiering* for French loanwords (Edlund and Hene 2013: 104):

(19) E <juice> → S <jos> → S <juice>

### 4.2 Morphosyntactic integration

The integration process takes place at the morphological and syntactic level so that foreign elements can receive affixes from the recipient language and fit its syntactic structures. However, problems may arise when a noun, adjective or verb loanword have to be assigned certain grammatical categories. As stated by Haspelmath (2009: 42), "languages with gender and inflection classes need to assign each word to a gender and inflection class so that it can occur in syntactic patterns which require gender assignment or certain inflected forms".

According to Corbett (1991: 1), gender is "the most puzzling of grammatical categories" since it provides arbitrary features which may vary across languages. Although it is possible for loanwords to retain their original gender assignment, very often the new word will take the default or "prototypical gender" (Corbett and Fraser 2000). The default assignment will be the recipient language's unmarked gender if other formal criteria do not apply. Ralli (2002) observes that the incoming animate nouns will be assigned gender based on the biological sex of the referent, which means that male and female [+animacy] nouns will fall into masculine and feminine gender assignment rules.

Contemporary Swedish has lost the three partite system of gender assignment (masculine, feminine and neutral) in favor to a two gender system of *utrum* 'common'

comprising the former masculine and feminine, and *neutrum* 'neuter' which are less in number. Consequently, the integration of Romance loanwords which possess masculine or feminine gender features may turn out to be problematic. Similarly, Modern English loanwords which lack gender specificity may be difficult to classify according to gender.

Edlund and Hene (2013: 111) outline four factors which can influence gender assignment when there is no clear correspondence:

(i) The gender of related or phonologically similar loanwords in the recipient language:
e.g. S *ett förråd* 'store' < G *der Vorrat* 'store, stock', because S *råd* 'advice, council, resources' is neuter

(ii) The gender of synonyms in the receiving language:
e.g. S *ett jobb* 'job' < E *job* is neuter, by analogy with *ett arbete* 'job'

(iii) The association with the indigenous phonetic and morphological morphemes in the recipient language:
e.g. Latin neuter plural -*a*, as in *rekvisita*, *rekvisit**or*** 'prop', becomes common after native words ending in -*a* (first declension)

Deverbal English words ending in -*ing* become common after native words ending in -(*n*)*ing* (second declension): *brainstormning* 'brainstorming', *joggning* 'jogging', *shopping* 'shopping'[7].

(iv) Similar endings among loanwords:
Words ending in a stressed final syllable -*iv* of the type *alternativ* 'alternative' or *lokomotiv* 'locomotive' are considered neuter, in contrast to common words ending in -*iv* with stress on the first syllable such as *indikativ* 'indicative' and *konjunktiv* 'conjunctive'

Kuhn (1985: 300) argues that it can be difficult to determine which gender rules apply with respect to monosyllabic English loanwords. For instance, loans such as *jet* 'jet' and *mobb* 'mob' have become common, while *spin* 'spin' and *trim* 'trim' are neuter. Other loans like *test* 'test' oscillate between the two genders, but there is a semantic difference, *en test* (common) has an abstract meaning, while *ett test* (neuter) refers to 'examination'.

Gender assignment for borrowing is not always stable and may change over time, as indicated by Nordfelt (1934: 148) with respect with French loanwords in the 17th and 18th centuries. Words which are nowadays common used to be neuter, for example *ett adress* 'an address', *ett alliance* 'an alliance', *ett fantasi* 'a fantasy', *ett gardin* 'canopy, curtain' *ett proviant* 'provisions' whereas words which are nowadays neuter used to be common, for example *en avantgarde* ' avant-garde', *en residence* 'a residence'.

Although inflectional affixes are rarely transferred, Swedish borrowed the plural suffix -*s* from Low German in the sixteenth century and subsequently along with words from English (Söderberg 1983). Therefore, the plural suffix -*s* is not borrowed from English only, but it was reintroduced repeatedly in the language through different languages over time and has recently become an integral part of the system of declensions (Holmes and Hinchcliff 2013):

[7] Variants *brainstormning*, *joggning*, *shoppning*. Cf. *dopning* < E *doping*; *mobbning* < E *mobbing*.

(i) Swedish seventh declension: plurals in *-s*:

(20) *avokados*, *brownies*, *designers*, *partners*, *snacks*, *videos*, *wraps*

(ii) Sometimes there are several possibilities, either with the borrowed plural ending *-s* or with a native plural marker, e.g. *-ar*, *-er* (Holmes and Hinchcliff 2013), as shown below:

(21) a. *blinkers* - *blinkrar* 'blinkers'
b. *containers* - *containrar* 'containers'
c. *jumpers* - *jumprar* 'jumpers'
d. *receivers* - *receivrar* 'receivers'
e. *reporters* - *reportrar* 'reporters'
f. *royalties* - *royaltyer* 'royalties'
g. *trailers* - *trailrar* 'trailers'

*Svenska Akademiens ordbok* recommends the native plural forms in writing, though spoken Swedish is more likely to retain the *-s* plural for ease of pronunciation. However, sometimes the loans appear only in plural *-s* and rarely in the singular:

(22) S *chips*, *cornflakes*, *gags*, *jeans*, *pickles*, *pumps*, *shorts*

The direct borrowing of adjectives occurs mainly in the spoken language and can be reproduced in attributive and predicative position either in the inflected or the unmarked form. Chrystal (1988: 90) exemplifies these strategies with phrases containing English loans:

(23) a. *de* ***coola*** *jazzvindarna* 'the cool jazz winds'
b. *denna* ***outstanding*** *design* 'this outstanding design'

The comparative and superlative forms of English adjectival loans are formed by adding the suffixes *-are* and *-ast* for one syllable words:

(24) a. *Är engelska* ***coolare*** *än svenska?*
'Is English cooler than Swedish?'
b. *Vår* ***coolaste*** *gäst*
'Our coolest guest'

The weak inflectional form requires that definite adjectives should take the suffix *-a* regardless of gender and number (with the exception of adjectives that characterize masculine nouns and take the *-e* ending in the singular). Chrystal (1988) postulates two possible reasons why adjectival loans of the type *outstanding* do not decline: the English participial form is not inflected for person and number in accordance with the rule that present participle forms in Swedish are also unmarked and speakers may be subconsciously aware of this principle:

(25) *denna* ***spännande*** *bok*
'this exciting book '

Secondly, the -(*n*)*ing* is perceived as an indigenous nominal suffix and the English -*ing* ending should not necessarily be inflected.

Adjectives in the strong inflectional form are declined according to the gender of the noun (a) common and (b) neuter by adding the suffix -*t*. Adjectives in the plural indefinite form take on the -*a* suffix irrespective of gender:

(26) a. *Den är cool* 'it is cool'
b. *Det är coolt* 'it is cool'
c. *De är coola* 'they are cool'

Verbs are generally easier to accommodate to Swedish inflectional patterns. According to Chrystal (1988), verbs are inclined to be assigned to the weak, first conjugation class:

(27) a. *betala* 'to pay' < MLG *betalen* 'to pay'
b. *promenera* 'to walk' < Fr *promener* 'to walk'
c. *uppdatera* 'to update' < E *update*

As a result, the syntactic adaptation and integration of loanwords is sometimes indispensable for the word to be functional in the recipient language. The degree of adaptation varies depending on whether the loanword is old or new, whether recipient language speakers are familiar with the source language and their attitudes towards borrowings. As Haspelmath (2009: 43) notes, "if a large number of loanwords come from a single donor language, then there is less need for adaptation and instead the donor language patterns will be imported along with the words".

Word formation is another domain where a loanword can be adapted to the recipient language. The borrowing of unaffixed and affixed forms is needed in order to derive further nominal, adjectival and verbal forms. This could lead to productive prefixes and suffixes which can be attached to native words, such as Latin and Low German affix borrowings:

(i) Latin affixes into Swedish

(28) *doktor**and***[8] 'doctoral'; *informa**tion*** 'information'; ***inter**nationell* 'international'; *kap**abel*** 'capable'; ***post**modern* 'postmodern'; ***trans**alpin* 'transalpine'; *tran**skrib**era* 'transcribe'

(ii) Low German affixes into Old Swedish:

(29) ***be**tala* 'pay'; *fisk**eri***[9] 'fishing'; *fri**het*** 'freedom'; *rik**tig*** 'correct'

(iii) French affixes into Modern Swedish:

(30) *band**age*** 'bandage'; *baron**essa*** 'baronesse'; *disku**tera*** 'discuss'; *etablisse**mang*** 'establishment'; *pitto**resk*** 'picturesque'

[8] Neo-Latin suffix (Elert 1984).
[9] From Fr -*erie*.

Orthographic adaptation may be necessary when the languages in contact employ different writing systems. In this case, transliteration is graphic and is required when the two languages have a system of correspondences between their letters (e.g. Cyrillic or Greek after the introduction of the Latin script in Old Swedish period. On the other hand, transcription is needed when there are no such correspondences and the phonetic form of the loanword is rendered by means of the alphabet of the recipient language, for instance Chinese and Japanese words borrowed via English.

### 4.3 Semantic integration

As far as the semantic integration of loanwords is concerned, various lexical processes may affect the recipient language. Given the fact that loanwords are not always used in their original meaning, some of them may acquire new meanings which are absent in the source language, thus leading to two processes of semantic change, namely specialization and generalization. It is not uncommon that a loan gets adopted in a narrower meaning and after an amount of time broadens its meaning. Edlund and Hene (2013: 114) exemplify this change with the Russian loan *glasnost* 'open to public knowledge' which at first referred to *rysk töväderspolitik* 'Russian thaw policy', but later extended its meaning to *töväder* 'thaw' in all the lexical fields.

Weinreich (1968: 54) argues that the newly integrated words can affect the recipient language vocabulary both quantitatively and qualitatively. The results can be:

(i) Confusion in usage, or full identity of content, between the old and the new word is probably restricted to the early stages of language contact
(ii) Old words may be discarded as their content becomes fully covered by the loanword
(iii) The content of the clashing old and borrowed words may become specialized. The specialization in content usually affects both the old word and the loanword if both survive.

Loanwords can introduce abstract designations, in which case various semantic fields will be enriched by new components and meanings. For instance, the loan *twist* implies the addition of a new term in the semantic field DANCE without affecting the meaning of other words within the field. The incorporation of the adjective *smart* in the field INTELLIGENCE did not influence the meaning of adjacent words such as *klok* 'smart' or *intelligent* 'intelligent. On the other hand, the verb *placera* 'place' has been integrated as a more general word than *sätta* 'place, put', *ställa* 'place in an upright position', *lägga* 'place in a horizontal position'. New words can also introduce synonymic pairs of the type *badstrand* - *beach* - *playa* with minor differences in meaning (Edlund and Hene 2013: 116).

The semantic narrowing of a native word is related to a period of instability when it competes with the new loanword. Both words can survive, but one of them will undergo a change of meaning. One example is the pair *arvode* - *arbete*. It is thought that the native *arvode* and Low German *arbete* have co-existed with the same meaning of 'labor' even in the Civil Code of 1734, but *arbete* took over in general use and *arvode* is now used with the meaning of 'honorarium' (Edlund and Hene 2013: 116).

According to Söderbergh (1973: 142) a similar clash occurs between the word *mästare* 'master' which had been in use for a longer period than the imported *champion*. In

contemporary Sweden the older word has become more general and means ‘competent in some respect’ while the loanword is mainly used in reference to winners in sport competitions. Similarly, the Middle Low German *vrâge* ‘question’ has become established as the more common word *fråga* ‘question’ while the native *spörja* ‘ask’ has become a literary word and nowadays is considered archaic.

Specialization in meaning can also bring about the disappearance of the old word because the new word takes over its meaning and function. Edlund and Hene (2013: 117) illustrate this with the loan *lära* ‘learn’ which has replaced the earlier native words *kænna* ‘make known, teach’ and *nima* ‘take, learn’, used in Old Swedish. Besides, even two synonymous words can compete against each other. Söderbergh (1973: 142) exemplifies with the English borrowing *start* which has substituted the native word *aflopp* ‘start’. The latter become homonymous with *avlopp* which is used nowadays in the meaning ‘drain, sewer’.

Kock (1908: 44) correlates the discarding of old words with the disappearance of activities or reformed social attitudes. The semantic field TINDERBOX was changed when tools such as *eldstål* ‘fire striker’ and *skördosa* ‘amadou tin box’ disappeared together with the words representing them. Social relations and attitudes became recategorized so that dyadic blood-kin terms such as *fädgar* ‘father and son’ *mödgor* ‘mother and daughter’, *fädringar* ‘relatives from the father’s side’ and *mödringar* ‘relatives from the mother’s side’ became obsolete[10].

The large loanwords which introduce semantic changes are calques. Loan translations can be considered a subtype of semantic extension, since it is only the meaning which is borrowed. Edlund and Hene (2013: 119) offer some examples showing English influence:

(31) a. S *hök* ’hawk’ and *duva* ‘dove’ have acquired the additional metaphorical meaning ‘person who favors military force’ and respectively ‘a person who advocates peace’
b. S *papper* ‘paper’ has acquired the additional meaning ‘short essay’.

## 5. Conclusions

Loanword adaptation in Swedish follows several phonotactic rules which constrain the sound combinations and morphological rules which determine gender assignment. Semantic fields may be enriched by the addition of new words. After becoming fully adapted loans, the foreign origin is no longer perceived so that speakers might not be aware whether the word is native or borrowed. Loans which do not undergo drastic changes retain their foreign characteristic and can be easily recognized.

Languages are constantly affected by ongoing changes which, depending on the nature of the contact with other languages “the impact on the borrowing language can be far wider than the simple addition of a few words, affecting the phonology, morphology and syntax as well as the lexicon” (McMahon 1994: 209). As summed up by Winter (1973: 144) “no component of a natural language is totally immune to change under the impression of outside languages”.

---

[10] Although rare in Indo-European languages, examples can still be found in Icelandic and Faeroese.

## References


**BERGMAN**, G. 1980. *Kortfattad Svensk Språkhistoria*. Stockholm: Prisma.

**BETZ**, W. 1949. *Deutsch und Lateinisch: Die Lehnbildungen der althochdeutschen Benediktinerregel*. Bonn: Bouvier.

**BLOOMFIELD**, L. 1933. *Language*. New York: Holt, Rinehart and Winston.

**CHRYSTAL**, J. 1988. *Engelskan i svensk dagspress*. Stockholm: Esselte Studium.

van Coetsem, F. 1988. *Loan Phonology and the Two Transfer Types in Language Contact*. Dordrecht: Foris.

**CORBETT**, G. G. 1991. *Gender*. Cambridge: Cambridge University Press.

**CORBETT**, G. G., Fraser, N. M. 2000. Gender assignment: A typology and a model. In G. Senft (ed.), *Systems of Nominal Classification*, 293-325. Cambridge: Cambridge University Press.

**EDLUND**, L. E., Hene, B. 2013. *Lånord i svenskan. Om språkförändringar i tid och rum*. Lund: Studentlitteratur AB.

**ELERT**, C. C. 1984. Examinand, intervjuoffer...Nomina patientis – ett avsnitt av svensk ordbildningslära. *Umeå Studies in the Humanities* 61: 99-106.

**ERNBY**, B. 2010. *Norstedts etymologiska ordbok*. Stockholm: Norstedts.

**FRIES**, C., Pike, K. 1949. Coexistent phonemic systems. *Language* 25 (1): 29-50.

Garlén, C. 1988. *Svenskans fonologi: i kontrastiv och typologisk belysnining*. Lund: Studentlitteratur.

**HASPELMATH**, M. 2009. Lexical borrowing: Concepts and issues. In M. Haspelmath and U. Tadmor (eds.), *Loanwords in the World's Languages: A Comparative Handbook*, 35-54. The Hague: de Gruyter Mouton.

**HASPELMATH**, M. 2009. Lexical borrowing: Concepts and issues. In M. Haspelmath and U. Tadmor (eds.), *Loanwords in the World's Languages: A Comparative Handbook*, 35-54. The Hague: de Gruyter Mouton.

**HASPELMATH**, M., Tadmor, U. (eds.). 2009. *Loanwords in the World's Languages: A Comparative Handbook*. The Hague: de Gruyter Mouton.

**HAUGEN**, E. 1950. The analysis of linguistic borrowing. *Language* 26: 211-231.

**HAUGEN**, E. 1953. *The Norwegian Language in America: A Study in Bilingual Behavior*. Philadelphia: University of Pennsylvania Press.

**HIGA**, M. 1979. Sociolinguistic aspects of word borrowing. In W. Mackey and J. Ornstein, *Sociolinguistic Studies in Language Contact: Methods and Cases*, 277-292. The Hague: Mouton.

**HOLMES**, P., Hinchliffe, I. 2013. *Swedish: An Essential Grammar*. London: Routledge.

**KOCK**, A. 1908. *Om språkets förändring*. Göteborg: Wettergren & Kerber.

**KUHN**, H. 1985. Genustilldelning hos främmande ord. *Svenskans beskrivning* 15: 291-302.

**MCMAHON**, A. 1994. *Understanding Language Change*. Cambridge: Cambridge University Press.

**MUYSKEN**, P. 1981. Halfway between Quechua and Spanish: The case for relexification. In A. Highfield and A. Valdman (eds.), *Historicity and Variation in Creole Studies*, 52-78. Ann Arbor: Karoma.

**NORDFELDT**, A. 1934. Om franska lånord i svenskan. *Studier i modern språkvetenskap* 12: 125-156.

**PAUL**, H. 1886. *Prinzipien der Sprachgeschichte*. Halle: Max Niemeyer.

**POPLACK**, S., **SANKOFF**, D. 1984. Borrowing: The synchrony of integration. *Linguistics* 22: 99-135.

**POPLACK**, S., **SANKOFF**, D., Miller, C. 1988. The social correlates and linguistic processes of lexical borrowing and assimilation. *Linguistics* 26: 47-104.

**RALLI**, A. 2002. The Role of morphology in gender determination: Evidence from Modern Greek. *Linguistics* 40 (3): 519-551.

**SAPIR**, E. 1970. *Language: An Introduction to the Study of Speech*. London: Rupert Hart-Davis.

**SEILER**, F. 1907-1913. *Die Entwicklung der deutschen Kultur im Spiegel des Lehnwortes*. Halle: Buchhandlung des Waisenhauses.

**SÖDERBERG**, B. 1983. *Från rytters och cowboys till tjuvstrykers. S-pluralen i svenskan. En studie i språklig interferens*. Stockholm: Almqvist & Wiksell.

**SÖDERBERGH**, R. 1973. Om engelskans inflytande på svenskan. *Nämnden för svensk språkvård* 48: 134-145.

**THOMASON**, S. G., **KAUFMAN**, T. 1988. *Language Contact, Creolization, and Genetic Linguistics*. Berkeley: University of California Press.

**WEINREICH**, U. 1968. *Languages in Contact: Findings and Problems*. New York: Linguistic Circle of New York.

**WINFORD**, D. 2003. *An Introduction to Contact Linguistics*. Oxford: Blackwell Publishing.

**WINTER**, W. 1973. Areal linguistics: Some general considerations. In T. A. Sebeok (ed.), *Current Trends in Linguistics*, 135-147. The Hague/Paris: Mouton de Gruyter.

# METAMORFOZA ȘI PARADOXUL CIVILIZAȚIILOR
# EȘECUL DE TRANZIȚIE AL SPANIEI DE LA EVUL MEDIU LA EPOCA MODERNĂ

**Cosmin SIPOȘ**

## Argumentul

Sfârșitul Evului Mediu reprezintă, într-o măsură foarte mare, unul dintre cele mai signifiante evenimente ale istoriei umanității. Desigur, nu putem vorbi de un an precis sau de un eveniment specific care să marcheze sfârșitul acestei epoci. Evul Mediu este corelat, în general, cu continentul european, iar diversitatea culturilor pre-statale a făcut ca această tranziție să se manifeste diferit pe teritoriul actualelor națiuni europene. Atunci când vorbim de Evul Mediu, ne raportăm, inerent, la o serie întreagă de trăsături ale perioadei (o societate a ordinelor: *Oratores, Bellatores, Laboratores*), la creștinătate, în ansamblul său, precum și, mai specific, la confesiunea catolică, care a exercitat o influență majoră de-a lungul acestui mileniu și care s-a transpus ca pol principal de putere în Europa.

Spania este prin cutumă o țară majoritar catolică, un statut pentru care s-a luptat la propriu, mai ales dacă ne aducem aminte de confruntările desfășurate între musulmani și catolici, lupte care au reprezentat procesul de recucerire a Spaniei (sub conducere musulmană din 711 d. Hr.[1]) de către creștini sau *Reconquista*. Regatul spaniol reprezenta, în secolul al XVI-lea, cel mai puternic și impunător actor pe scena internațională, apogeul venind odată cu seria de descoperiri geografice extra-continentale, realizate prin intermediul navigației. Continuând, însă, pe o axă cronologică, vom putea observa faptul că evoluția politică, economică și culturală spaniolă nu a fost direct proporțională cu evoluția timpului, iar anumiți factori, pe care urmează să îi dezbat, au afectat această cultură iberică într-o manieră profundă.

Pentru a putea înțelege mai ușor perioadele ce urmează a fi analizate în următoarele rânduri, trebuie să stabilim indicatorii temporali ai Evului Mediu drept anii 476 d. Hr., respectiv 1453 d. Hr., adică perioada cuprinsă între căderea celor două mari Imperii Romane, cel de Apus și cel de Răsărit. De asemenea vom prezuma Modernitatea, în termeni generali, ca fiind perioada începută odată cu apariția Renașterii, și continuată prin instalarea democrației moderne, nașterea capitalismului, evoluând constant până în zilele noastre.

Urmează, așadar, să facem o incursiune în vasta istorie spaniolă și să descoperim cauzele acestui eșec de tranziție post-medieval care a avut drept efect emergența unor noi puteri mondiale și care a forțat Spania să se confrunte cu numeroase probleme domestice.

---

[1] Dominația musulmană asupra Spaniei începe odată cu formarea Califatului de Cordoba în 711, extinzându-se constant. Creștini recuceresc teritoriul spaniol abia în 1492. Beig Maryam Noor, *Andalusia when it was…*, (http://www.hispanicmuslims.com /andalusia/andalusia.html).

**Conștiința arabă – al-Andalus**

Din moment ce doresc să analizez perioada de tranziție a Spaniei și perioada proximă ei, nu voi analiza elemente „arhaice" ale istoriei statului iberic, însă o recapitulare a evenimentelor esențiale ce au precedat Epoca Modernă este necesară. Trebuie reiterată realitatea europeană a diferitelor manifestări ale sistemelor socio-economice, culturale și politice care reprezintă, în fond, punctul de pornire al Modernității (prin Renaștere). Spania a reprezentat timp de câteva sute de ani un spațiu dominat de musulmani, iar această conștiință arabă și-a făcut apariția încă din jurul anului 711 d. Hr., atunci când forțele arabe au invadat Spania, cucerind Toledo, marcând declinul regatului vizigot.[2] Timp de mai bine de 700 de ani, dinastiile musulmane, responsabile cu gestionarea teritoriului *al-Andalus*, au reformat cultura și practicile existente în peninsula iberică, ținând cont de faptul că acest mare califat cuprindea și o mare parte a Portugaliei de astăzi. Un element fundamental al regimului arab a fost puterea militară și modul cum aceasta era gestionată, succesul acesteia fiind echivalent cu succesul regimului.[3]

Impactul pe care cultura arabă l-a exercitat asupra regiunii este de necontestat. Spre exemplu, elita intelectuală din *al-Andalus* a dezvoltat multiple ipoteze în domeniul geografic, iar acest lucru ne duce cu gândul la spiritul expediționar al coroanei spaniole de secol XV. Influența studiilor lui Marco Polo a marcat fundamental gândirea lui Columb atunci când genovezul a ajuns la concluzia că o explorare spre vest, înspre Oceanul Atlantic, reprezintă o rută mai rapidă către China, iar aceasta „a fost coroborată cu ideile omului de știință musulman al-Farghani, care și-a scris propriul tratat de astronomie în 861 d. Hr".[4] Observăm, deci, o subtilă, dar inerentă influență musulmană prezentă în realitatea spaniolă de după căderea Califatului de Cordoba. Consecințele acțiunilor lui Columb au jucat un rol important în ceea ce privește tranziția Spaniei, elemente asupra cărora voi reveni.

**„El Siglo de Oro"**

Trecând cu repeziciune prin această etapă arabă, ne oprim asupra celei mai faste perioade din istoria Regatului Spaniol, celebrul „secol de aur". Căsătoria dintre Isabela I de Castilia și Ferdinand al II-lea de Aragon (rege al Siciliei) avea să dea naștere viitoarei dinastii de monarhi catolici ai Spaniei.[5] Prin unificarea regiunilor Castilia, Aragon, Granada, Portugalia și Navara, regatul spaniol, condus de noul cuplu dinastic, avea să-și „adjudece" secolul al XVI-lea, fiind evident cea mai puternică monarhie la nivel global. „Secolul de aur" spaniol este cunoscut, în special, prin operele sale de factură culturală, precum scrierile lui Miguel de Cervantes, Lope de Vega, picturile manieriste ale lui El Greco, dar și operele baroce ale lui Diego Velazquez. Deși aspectul cultural este primordial, au existat și alți factori care au consolidat această poziție de top a Spaniei.

[2] Roger Collins, *Visigothic Spain; 409-711*, Chichester, Blackwell Publishing, 2004, p. 133.
[3] Autorul amintește impactul pe care l-au avut studiile lui al-Farghani în cercetările și deciziile lui Columb. Hugh Kennedy, *Muslim Spain and Portugal; a Political History of al-Andalus*, Londra, Routledge, 1996, p. 14.
[4] Salma Khadra Jayyusi, *The Legacy of Muslim Spain*, New York, E.J. Brill, 1994, p. 279 (trad. mea).
[5] J.H. Elliott, *Imperial Spain; 1469-1716*, Londra, Penguin Books, 1990, p. 7.

Pentru a menține împreună și pentru a guverna un așa imens complex de teritorii, în special în vremurile în care conceptul de stat modern nu era foarte bine definit și în contextul în care condițiile de comunicare și călătorie erau de cele mai multe ori insuficiente, a fost nevoie de o extraordinară capacitate logistică și administrativă. Cu toate acestea, monarhia spaniolă a fost mai bine pregătită pentru această provocare decât oricare alt stat pre-modern.[6]

Într-o altă ordine de idei, acest „secol de aur" se confundă, pe teritoriul spaniol, cu „înflorirea", succesul, apogeul unei civilizații ce experimentează un ciclu organic. Începând cu domnia marelui monarh Carol Quintul, regatul spaniol s-a bucurat de o imensă exploatare a argintului și a aurului din Lumea Nouă, îngăduindu-și astfel să susțină noi valuri de explorare în afara granițelor, sporindu-și, deci, umbra de putere asupra continentului european.[7] Hegemonia iberică a fost întru-totul controlată, iar toată această putere a fost obținută prin cel mai puternic instrument al vremii, navigația. În ceea ce s-a numit „economia Atlanticului", coroana spaniolă a impus câteva măsuri fundamentale ce aveau ca scop monitorizarea traficului de bunuri (și nu numai) ce aveau să traverseze Oceanul Atlantic: controlul asupra „importului" de sclavi africani către America, secretizarea oricărei informații de natură geografică sau cartografică referitoare la Oceanul ce desparte cele două continente (alcătuind, astfel, o elită maritimă în interiorul granițelor), transformarea Seviliei în singura poartă de acces către Indii, taxarea tuturor transporturilor ce conțineau aur, argint sau alte resurse valoroase.[8] Așadar, de la sagacitatea lui Ferdinand al II-lea de Aragon, sesizată chiar de însuși Machiavelli,[9] la capacitatea de absorbție și conversie a resurselor în putere politică și până la *boom*-ul cultural petrecut în peninsula iberică, Regatul Spaniol s-a bucurat pe deplin de statutul de lider pe scena internațională pe parcursul acestui „secol de aur", făcând un prim pas către lumina Modernității. În continuare, voi analiza factorii care au vătămat coroana spaniolă în perioada următoare, a secolelor al XVII-lea și al XVIII-lea și care au împiedicat Spania să-și continue trendul ascendent.

## Decadența

Paradoxal, declinul Spaniei este strict legat de elementele ce au făcut-o măreață. Marile descoperiri geografice (adăugându-se controlul rutelor comerciale) și întregul ansamblu de capacități (militar, logistic, control asupra resurselor naturale etc.) au atras atenția întregii lumi, în special privirile culturilor europene, iar acest lucru nu putea rămâne neglijat. Evident, nu este vorba numai de o anumită presiune exercitată de o presupusă concurență europeană, ci

---

[6] Thomas Weller, *The „Spanish Century"*, Mainz, European History Online, 2010, (http://ieg-ego.eu/en/threads /models-and-stereotypes/the-spanish-century/thomasweller -the-spanish-century-16th-century).

[7] Marcelin Defourneaux, *Viața de fiecare zi în Spania secolului de aur*, trad. Ileana Cantuniari, București, Ed. Eminescu, 1981, p. 7.

[8] Daviken Studnicki-Gizbert, *A Nation Upon the Ocean Sea: Portugal's Atlantic Diaspora and the Crisis of the Spanish Empire, 1492–1640*, New York, Oxford University Press, 2007, pp. 28-29.

[9] Într-o scrisoare adresată de către Machiavelli lui Francesco Vettori, acesta din urma primește o explicație subtilă din partea camaradului său italian referitor la decizia lui Ferdinand al II-lea de Aragon de a semna un armistițiu (nesperat din partea lui Ludovic al XII-lea) cu regatul francez, în 1513, subliniind viclenia, dar în același timp măreția monarhului iberic. Jose Ortega Y Gasset, *Spania nevertebrată*, trad. Sorin Mărculescu, București, Ed. Humanitas, 1997, p. 44.

este mai mult o chestiune care are profunde rădăcini interne. Paul Johnson evocă o serie de argumente în acest sens, care din punctul meu de vedere sunt esențiale. Acesta afirmă următoarele lucruri:

> Eforturile fizice ale Spaniei din secolul XVI au fost extraordinare, dar au fost plătite scump în plan uman. La începutul acestui secol, elementul-cheie din Spania era Castilia. Nu numai că asigura conducerea națiunii, dar în mare măsură furniza forța de muncă. Spre deosebire de restul țării, putea fi descrisă ca aproape suprapopulată. În prima jumătate a secolului, 150.000 de castilieni s-au mutat în Americi.[10]

Castilia a reprezentat nucleul regalității spaniole în această perioadă și „pe bună dreptate a meritat să fie capul și inima monarhiei, prin credința cu care și-a servit întotdeauna regii, în timp ce provinciile celelalte se revoltau împotriva lor."[11] Așadar, chiar unul dintre motivele principale pentru care Spania devenise atât de puternică, exploatarea cu succes a potențialului Lumii Noi, avea să devină una dintre cauzele principale ale declinului ei. Dublată de pandemia de ciumă de la sfârșitul secolului al XVI-lea și de masivele recrutări militare[12] (pentru a satisface nevoile armatei spaniole implicată în numeroase războaie, precum cel anglo-spaniol), această masivă emigrare a cauzat o profundă metamorfoză la nivel social chiar în inima regatului. De asemenea, același autor britanic mai aduce în discuție următorul argument:

> Toate cauzele declinului Spaniei pot, în ultimă instanță, să fie depistate în hotărârile politice. Coroana spaniolă și oligarhia cârmuitoare au fost cele care au hotărât expulzarea maurilor și evreilor, eliminând astfel o porțiune uriașă a clasei de mijloc spaniole medievale.[13]

Adică hotărâri politice ordonate de casa regală, hotărâri care în urmă cu un secol au adus pe culmile succesului Spania și care au fost demne de un aparat administrativ și executiv de excepție. „Odată cu ruinarea vechilor meserii urbane și în absența unei burghezii de afaceri active și întreprinzătoare, partea cea mai importantă a activității economice s-a refugiat în artizanat și în comerțul cu amănuntul, ce servea o piață foarte limitată."[14] Acest gol de natură demografică și socială, lăsat în urmă de clasa de mijloc, a dat naștere unui alt paradox, făcând astfel ca între cele două extreme (clasele) să nu existe nicio pătură de mijloc, în același timp adâncind diferențele dintre acestea (clasa superioară devenea mai bogată, clasa inferioară devenea mai săracă).

> Același grup a hotărât să aștearnă uniformitate religioasă peste această uniformitate rasială, să ucidă reforma erasmiană din Spania, să-și împingă în exil intelectualii și mulți dintre reformatorii comerciali, și astfel, să înlocuiască spiritul iscoditor și întreprinzător cu obscurantismul, cenzura și controlul gândirii.[15]

---

[10] Paul Johnson, *Dușmanii societății*, trad. Dana-Ligia Ilin, București, Ed. Humanitas, 2013, p. 81.
[11] Marcelin Defourneaux, *op. cit.*, p. 27.
[12] Paul Johnson, *op. cit.*, p. 81.
[13] *Ibid.,* p. 82.
[14] Marcelin Defourneaux, *op. cit.*, p. 125.
[15] Paul Johnson*, op. cit.*, pp. 82-83.

Acest fapt ne obligă să revenim la subiectele abordate mai devreme, anume influența Bisericii Catolice și consecințele deciziilor cuplului suveran ce au unificat cele cinci regiuni, decizii precum instituționalizarea Inchiziției.[16]

> Începând cu Monarhia și continuând cu Biserica, nicio putere națională nu a gândit mai departe de sine. (…). Au făcut exact contrariul: Monarhia și Biserica s-au obstinat să impună adoptarea propriilor lor destine ca destine veritabil naționale; au promovat generație după generație, o selecție inversă în rasa spaniolă.[17]

Putem observa deci un eclectism al coroanei spaniole, o serie de paradoxuri și o sumă de decizii cu finalitate pozitivă, dar și unele cu caracter decadent.

> Dar tocmai logica – adică rațiunea – este în Spania, mult mai mult decât în oricare altă țară, un element străin credinței, iar aceasta, atât prin circumstanțele istorice, în care s-a afirmat, cât și prin iraționalismul înnăscut al sufletului spaniol, a dobândit o calitate deosebită, care îi explică contradicțiile.[18]

## Umbra

Înaintând, deci, spre secolul al XVII-lea, vom putea observa într-o manieră și mai pregnantă, situația critică cu care s-a confruntat Spania, o țară care nu mai semăna deloc cu regatul descris de către Fernand Braudel în perioada lui Filip al II-lea.[19] Acest Filip al II-lea care Jose Ortega Y Gasset confirmă realitatea prezentată anterior, anume că monarhia și biserica și-au promovat propriile interese în detrimentul celor cu adevărat importante. Chiar dacă ecoul succesului Spaniei se menține și în această perioadă, odată cu criza anilor 1590 putem remarca repercusiunile provocate de elanul imperialist al suveranului spaniol de origine habsburgică, Filip al II-lea, elan ce a implicat masiva administrare a *armadei*, precum și folosirea excesivă a resurselor naturale.[20] Declinul spaniol era inevitabil, iar observând prima parte a secolului al XVII-lea, putem afirma faptul că Spania nu mai dispunea de statutul de hegemon.

> Uitați-vă la Europa din 1620: data pe care am ales-o ca fiind sfârșitul perioade renascentiste. Datorită cunoștințelor aposteriori, suntem apți a afirma faptul că schimbarea a avut loc deja: Olanda și Anglia au luat deja locul Italiei și Spaniei.[21]

---

[16] Tarsicio de Azcona, *Ferdinand II; King of Spain*, ENCYCLOPÆDIA BRITANNICA ONLINE, (http://www.britannica.com/biography/Ferdinand-II-king-of-Spain); (TRAD. MEA).
[17] Jose Ortega Y Gasset, *op. cit.*, p. 51.
[18] Marcelin Defourneaux, *op. cit.*, p. 35.
[19] F. Braudel prezintă într-un spectru larg, dar amănunțit situația Mediteranei din perioada lui Filip al II-lea al Spaniei, analizând situația imperiului asupra căruia acesta domnea, unul dintre cele mai mari și prospere din istoria Europei. Fernand Braudel, *The Meditarranean and The Mediterranean World in the Age of Philip II*, Vol. I, Oakland, University of California Press, 1996.
[20] J.H. Elliott, *op. cit.*, p. 146.
[21] Hugh Trevor-Roper, *The Crisis of the Seventeenth Century; Religion, The Reformation and Social Change*, Indianapolis, Liberty Fund, 1999, p. 2.

Această realitate nu înseamnă, însă, declinul total al Spaniei, ea rămâne în continuare o forță pe scena politică în următoarea perioadă. Declinul, continuând însă într-o manieră graduală, iese și mai mult în evidență atunci când observăm incapacitatea culturii spaniole de a reveni, în secolele ce au urmat, în „clubul select" al actorilor globali (dominat pe rând de Franța, Olanda, Anglia, Statele Unite etc). Coroborată cu înfrângerea în Războiul de Treizeci de Ani (1618-1648), înăsprirea Inchiziției, ascensiunea protestantismului (elemente de implicație creștină), salvgardarea Spaniei rămânea o chestiune puțin fezabilă. Privind la situația statelor europene în secolul al XVII-lea și al XVIII-lea, putem observa o deschidere mult mai mare a acestora către modernitate. Apariția primei democrații, în Anglia, urmată de revoluțiile burgheze, precum și de raționamentele iluministe, au fost elemente străine culturii spaniole, considerată retrogradă și neatinsă într-un mod substanțial nici măcar de Renaștere.[22]

Privind la următoarele perioade istorice, vom observa faptul că acest declin al culturii spaniole a fost conștientizat într-o manieră mai profundă și pe plan domestic odată cu sfârșitul secolului al XIX-lea. Generația de la 1898 reprezintă o sumă de personalități ce și-au îndreptat atenția și munca în scopul restaurării gloriei apuse a Spaniei și, chiar dacă nu a reprezentat o mișcare organizată, aceasta a dorit să trezească în cetățenii săi mândria națională a conștiinței iberice.[23] *Generación del 1898* nu avea să fie ultima de acest gen, ideea de restaurare a poziției de top a Spaniei, din punct de vedere economic, cultural, politic și social, fiind în continuare urmărită și de ceea ce s-a numit „Regeneraționism" (*Generația de la 1914*, *Generația de la 1927*, printre care se află și un autor deja menționat în acest text). Așadar, Spania a avut nevoie de câteva secole pentru ca mințile ei luminate să părăsească această stare de inadvertență și să înceapă procesul de reclădire a statutului de mare actor pe scena internațională, un statut care a încetat a mai fi asociat cu Regatul Spaniol odată cu sfârșitul Evului Mediu.

Evocând aspectul unui eșec de mari proporții în istoria Spaniei, incapacitatea de a se adapta noii epoci, noilor standarde, precum și ineficiența folosirii bogatelor resurse naturale ce îi stăteau la dispoziție, putem caracteriza această națiune ca fiind o victimă a tranziției post-medievale, chiar dacă, în același timp, ar fi imposibil să o plasăm într-o tipologie a statelor mediocre. Influența sa în ultimele trei secole a fost insignifiantă, raportat la puterile globale actuale, iar acest fapt este cauzat de multiplele paradoxuri, de eclectismul decizional ce a fost prezent pe filieră monarhistă și de eșecul general de tranziție, care mă duce cu gândul la o ultimă afirmație a marelui filosof spaniol de secol al XX-lea, Jose Ortega Y Gasset, care declamă:

> Epocile de decadență sunt epocile în care minoritatea conducătoare a unui popor – aristocrația – și-a pierdut calitățile prin care excela, tocmai pe cele care i-au prilejuit înălțarea. Împotriva acelei aristocrații ineficiente și corupte se revoltă pe drept cuvânt masa. Dar, confundând lucrurile, ea generalizează obiecțiile inspirate de respectiva aristocrație și, în loc de a o substitui cu alta mai virtuoasă, tinde să elimine orice tentativă aristocratică. (…). Pe zi ce trece, lucrurile se înrăutățesc și mai mult. (…) În cele din urmă, propriul lor eșec, experimentat în acțiune, le aprinde în minți, ca pe o descoperire, bănuiala că lucrurile sunt mai complicate decât presupuneau ele și, în consecință că nu ele sunt cele chemate să le conducă.

[22] Karl Vossler, *Din lumea romanică*, trad. H.R. Radian, București, Ed. Univers, 1986.
[23] Editors of Encyclopædia Britannica, *Generation of 1898*, Encyclopædia Britannica Online, (http://www.britannica.com/topic/Generation-of-1898).

(…). Când sensibilitatea colectivă ajunge în această situație, începe de obicei o nouă epocă istorică. (…). În felul acesta, se închide un ciclu istoric și se deschide altul. Începe o perioadă în care se formează o nouă aristocrație.[24]

## Bibliografie


**Surse critice:**

**BRAUDEL**, Fernand - *The Meditarranean and The Mediterranean World in the Age of Philip II*, Vol. I, Oakland, University of California Press, 1996.

**COLLINS**, Roger - *Visigothic Spain; 409-711*, Chichester, Blackwell Publishing, 2004.

**DEFOURNEAUX**, Marcelin - *Viața de fiecare zi în Spania secolului de aur*, trad. Ileana Cantuniari, București, Ed. Eminescu, 1981.

**ELLIOT**, John Huxtable - *Imperial Spain; 1469-1716*, Londra, Penguin Books, 1990.

**JAYYUSI**, Salma Khadra - *The Legacy of Muslim Spain*, New York, New York, 1994.

**JOHNSON**, Paul - *Dușmanii societății*, trad. Dana-Ligia Ilin, București,Ed. Humanitas, 2013.

**KENNEDY**, Hugh - *Muslim Spain and Portugal; a Political History of al-Andalus*, Londra,Routledge, 1996.

**ORTEGA Y Y GASSET**, Jose - *Spania nevertebrată*, trad. Sorin Mărculescu, București, Ed. Humanitas, 1997.

**STUDNICKI-GIZBERT**, Daviken - *A Nation Upon the Ocean Sea: Portugal's Atlantic Diaspora and the Crisis of the Spanish Empire, 1492–1640*, New York, Oxford University Press, 2007.

**TREVOR-ROPER**, Hugh -*The Crisis of the Seventeenth Century; Religion, The Reformation and Social Change*, Indianapolis, Liberty Fund, 1999.

**VOSSLER**, Karl - *Din lumea romanică*, trad. H.R. Radian, București, Ed. Univers, 1986.

**Surse online:**

**AA.VV.** - Encyclopædia Britannica online - *Generation of 1898* (http://www.britannica.com /topic/Generation-of-1898).

**DE AZCONA**, Tarsicio - *Ferdinand II; King of Spain*, trad. proprie, *Encyclopædia Britannica Online, (*http://www.britannica.com/biography/Ferdinand-II-king-of-Spain*).*

**MARYM NOOR**, Beig - *Andalusia when it was…*, (http://www.hispanicmuslims.com/andal usia/andalusia.html).

**WELLER**, Thomas - *The „Spanish Century"*, Mainz, European History Online, 2010, (http://ieg-ego.eu/en/threads/models-and-stereotypes/the-spanish-century/thomas-weller-the-spanish-century-16th-century).


[24] Jose Ortega Y Gasset, *op. cit.*, p. 83.

# CONTRIBUȚIA JURNALIȘTILOR EVREI LA ISTORIA PRESEI ROMÂNEȘTI: REPORTAJELE SOCIALE ALE LUI FILIP BRUNEA-FOX

**Cristina MITREA**

Filip Brunea-Fox a fost pseudonimul literar al lui Filip Brauner (ianuarie 1898-iunie1977), reporter și traducător român cu origini evreiești, una dintre cele mai importante figuri ale intelectualității din perioada interbelică. Născut în Roman, Filip s-a mutat la Iași în timpul Primului Război Mondial, iar la sfârșitul conflagrației a venit în București.

Deși nu avea studii universitare, tânărul era foarte cult și a început să publice poezii în revista de avangardă *Integral*, sub diferite pseudonime, ulterior trecând la un alt gen de scriitură, cel care îl va face să rămână în istorie și îi va aduce faima în epocă: reportajul. Filip Brunea-Fox a scris pentru ziarele „Dimineața" și „Adevărul", ca redactor și a colaborat la „Cuvântul Literar", „Lupta" sau publicații evreiești, precum „Adam" și „Curierul Israelit".

În plus, Filip Brunea-Fox a făcut traduceri din literatura universală, mai ales din limba franceză, colaborând uneori cu soția lui, Lisette Daniel-Brunea. Ea s-a ocupat și de alcătuirea și îngrijirea volumelor *Reportajele mele 1927-1938* și *Memoria reportajului*, în care a adunat portrete, eseuri și reportaje scrise de soțul ei pentru mai multe ziare și reviste, concentrându-se pe cele apărute în „Dimineața", la care, de altfel, mă voi referi în această lucrare.

Reportajele lui din perioada interbelică, însoțite de multe ori de fotografiile lui Iosif Berman, au avut un impact deosebit asupra vieții sociale a comunității, fiind redactate într-un stil de scriitură viguroasă, curajoasă și atingând probleme spinoase ale vremii în care au fost scrise. Sultana Craia scrie despre el că „este considerat cel mai mare reporter al acestei perioade pentru talentul, curiozitatea, simțul realității, fibra morală și calitatea stilului său. A realizat reportaje de referință în medii sociale marginale, dar și în medii politice și în «lumea bună». A publicat, de altfel, și interviuri cu diplomați, dar rămâne în istoria presei îndeosebi ca reporter. Reportajele sale păstrează mărturii dintr-o Românie profundă, tragică, cu mari probleme sociale, cuprinzând toate zonele țării"[1].

Spre deosebire de alți colegi reporteri predecesori, Filip Brunea-Fox nu a pus accentul pe senzaționalismul cu orice preț, pentru el fiind importantă acuratețea faptelor, înfățișarea cât mai obiectivă a problemelor sociale puse și încercarea de a atrage atenția celor îndreptățiți să ia măsuri corespunzătoare. Scrierile lui se încadrează în ceea ce Radu Ciobotea numea reportajul românesc al enigmei, care „se naște în preajma literaturii polițiste (tradusă, în mare parte, din franceză), dar, în aceeași măsură, sub influența romanului realist și, cu precădere, a

[1] Sultana Craia, "Brunea-Fox, F.", în Sultana Craia, *Dicționarul ziariștilor români*, București, Editura Meronia, 2007, p. 48/p. 3.

celui marcat de obsesia autenticității. Reportajul oferă, în această epocă, o spectaculoasă deschidere spre un mister mai degrabă social și spre o atmosferă adeseori tristă".[2]

F. Brunea-Fox s-a aplecat în reportajele sale cu temeritate și spirit justițiar asupra unor probleme stringente, cu scopul de a face lumină și dreptate în cele mai întunecate zone ale societății, în care până atunci se pătrunsese puțin sau deloc; nu scria despre orice, își alegea cu atenție subiectele, le studia îndelung pentru a le înțelege în profunzime și abia apoi trecea la așternerea lor pe hârtie. Se îndrepta, mai ales, spre asupriții destinului, cei fără glas în societate și fără speranță.

Unul dintre cele mai importante reportaje realizate de Filip Brunea-Fox este *Trustul cerșetorilor*, publicat în ziarul „Dimineața", în 1932, care se încadrează în ceea ce Radu Ciobotea numește *policier*-ul românesc:

> Maestrul genului rămâne F. Brunea-Fox. El străbate frontierele disperării cu răbdarea de a înțelege destine și de a rezolva ecuații existențiale imposibile; în același timp, caută aventura de la colțul străzii, se amestecă printre cerșetori, face schimb de identități și joacă rolul periculos al detectivului sub acoperire [...] *Trustul cerșetorilor* este una dintre capodoperele acestui tip de reportaj.[3]

În acest material, Brunea-Fox ia în discuție în primul rând indiferența bucureștenilor față de cerșetori, pe care doar străinii îi remarcă. Deși la prima vedere Bucureștiul este un oraș frumos, strălucitor, în care cultura pulsează și în care vezi la tot pasul persoane bine îmbrăcate, umblând cu un aer mulțumit, el are și un aspect mai puțin cizelat și parfumat, de-a dreptul urât-mirositor, acela al oamenilor care își duc zilele pe străzi, în haine ponosite, expunându-și infirmitățile și făcând apel la mila semenilor mai norocoși, trecând însă de multe ori neobservați:

> Cine mai distinge, în grimoarul orașului, în tabloul proteiform al orașului, chipul spectral al milogului? Nimeni. Nici un bucureștean nu-l remarcă, fie el ministru, primar, deputat, comisar, agent al «Oficiului de triaj al vagabonzilor și cerșetorilor», într-atît ochiul nostru e familiarizat cu fiecare prezență a mizeroșilor în peisajul metropolitan.[4]

Autorul ne povestește că ziarul „Dimineața" avea o rubrică intitulată *Pentru săracii noștri*, rubrică la care cititorii trimiteau donații pentru cetățenii fără resurse financiare care obișnuiau să se adreseze ziarului în căutare de ajutor; însă, din cauza apariției pseudo-cerșetorilor, nu se mai știa exact cine e cu adevărat la limita supraviețuirii și cine doar se preface pentru a încasa niște sume sau bunuri de la persoanele binevoitoare. Strecurând și o notă de amuzament, autorul ne aduce la cunoștință că pe străzi se inventase și un sistem de cerșit cu preț exact și de bun-simț, de exemplu un leu, pentru ca trecătorii să nu stea să calculeze cât ar trebui să dea, un leu fiind o sumă de nimic pentru aproape oricine.

F. Brunea-Fox descoperă că există o serie de indivizi care au făcut o afacere profitabilă din străvechea cerșetorie. Raziile descopereau cocoșați prefăcuți, schilozi închipuiți, care proiectau o imagine negativă asupra celor cu infirmități reale. Fondatorii acestui adevărat trust

---

[2] Radu Ciobotea, *Reportajul interbelic românesc: Senzaționalism, aventură și extremism politic*, Iași, Editura Polirom, 2006, p. 123.
[3] Radu Ciobotea, *Reportajul interbelic românesc*, *op. cit.*, p. 113.
[4] F. Brunea-Fox, *Reportajele mele 1927-1938*, București, Editura Eminescu, 1979, p. 179.

împărțiseră zonele de cerșit și toți cei care activau în slujba lor erau nevoiți să le dea o parte dintre câștiguri. Unii capi racolau cerșetorii dintre infirmii adevărați, alții le rupeau special oasele unor copii, mutilându-i în fel și chip, alții erau transformați în infirmi prin mijloace artistice - o cârjă, o cocoașă din gheme, haine rupte și murdare de pretinși soldați răniți pe câmpul de luptă. În plus, insistă autorul, existau adevărate școli care îi învățau cum să cerșească mai cu talent și cum să fure din buzunarele oamenilor.

Decis să dea de capii bandelor, după ce nici cerșetorii abordați și nici polițiștii nu prea voiau să-i furnizeze detalii, Brunea-Fox obține cu greu de la Oficiu adresa lui Crețu, unul dintre fondatorii cerșetoriei organizate din România. Acesta fusese croitor, însă hotărâse într-o bună zi să intre în alt gen de afaceri, importând cerșetori din Moldova, iar hotărârea îi priise: primea 300 de lei pe săptămână de la fiecare dintre subordonații săi. Afacerea cunoscuse un mic declin când pe piață apăruse un alt cap, Marcu Avram, însă lui Crețu îi mergea bine în continuare.

Însoțit de Chitră, un cunoscut al lui Crețu, Filip Brunea-Fox își adună tot sângele rece și reușește să pătrundă în casa interlopului. El se dă drept un văduv din Botoșani venit la rude în Capitală și îi spune lui Crețu că are niște oameni în orașul lui natal pe care ar vrea să-i trimită aici spre a munci pentru el. Acesta, însă, după un interogatoriu abil, își dă seama că e pe cale să fie înșelat, așa că, fără menajamente, îi dă afară pe cei doi vizitatori. Relatarea dialogului este o adevărată pagină de literatură, acțiunea prinzând cititorul în mrejele ei și captivându-l, iar finalul aduce cu sine ușurarea că autorul și însoțitorul său au scăpat intacți din confruntarea cu mafiotul:

> Crețu: - L-ai cunoscut sau nu?
> Eu (prefăcându-mă supărat) : - Nu mă crezi?
> Crețu: - Ce să te cred, că nici nu există. L-am născocit eu, ca să te prind cu fofîrlica. Pe mine v-ați găsit să mă duceți, caiafelor? Ștergeți-o! Repede! Nicușor! Nicușor! (Figura femeiască de adineauri se intercalează în deschizătura ușii.) - Spune-i lui Nicușor să-și puie galoșii mei și să le petreacă pe stîrpiturile astea pîn' la poartă. Cu tine, Chitră, am să mă mai întâlnesc... [5]

În urma publicării acestui reportaj, reacțiile cititorilor au fost împărțite, unii dintre aceștia l-au felicitat pe autor, găsind că a avut un curaj nemăsurat să cerceteze așa de amănunțit situația cerșetorimii și că a pus punctul pe i arătând că mila oamenilor are un efect advers și ajută la înflorirea artei cerșitului, în timp ce alții i-au scris că a greșit cu ancheta lui și că n-ar fi trebuit să sape în această problemă, pentru că cerșetoria e un rău de care o societate are nevoie, ca oamenii să nu uite ce reprezintă compasiunea și generozitatea.

Un alt reportaj spectaculos realizat de Filip Brunea-Fox și publicat în „Dimineața" de-a lungul a două săptămâni din august 1928 poartă titlul *Cinci zile printre leproși* și a avut un impact deosebit asupra cititorilor. După ce o profesoară din provincie vine la redacție și îi semnalează că în apropiere de localitatea Ismail e o leprozerie din care internații mai fug uneori și vagabondează prin oraș din cauza condițiilor inumane în care sunt ținuți (răspândind, deci, pericolul îmbolnăvirii cu lepră), ziaristul decide să investigheze situația. Inițial, fusese reticent deoarece în epocă nu se prea știa de lepră, cei bolnavi fiind duși discret în leprozerii și închiși acolo.

---

[5] F. Brunea-Fox, *Reportajele mele 1927-1938*, *op. cit.*, p. 205.

Înainte să plece pe teren, Brunea-Fox s-a consultat cu profesorul Mina Minovici, directorul Institutului Medico-Legal, pentru a se pune la curent cu aspectele bolii. Interesându-se și la Ministerul Sănătății, a aflat că cererile pacienților pentru condiții mai bune se rezolvaseră deja și că informația lui primită de la profesoară nu e de actualitate. Comunicatul publicat de Minister legat de lepră nu a speriat lumea, opinia publică fiind convinsă că e vorba de fapt de pelagră, o boală mai cunoscută, care nu trezea panică în rândurile populației.

Doctorul Ion Țuchel, cel care se ocupa de leproșii cazați în Lărgeanca, trimisese mai multe reclamații la Ministerul Sănătății, atât referitoare la faptul că medicamentele nu erau în cantitate suficientă, uleiul de Chaulmoogra necesar fiind administrat mult mai rar decât ar fi trebuit, cât și reclamații privind fuga unora dintre pacienții săi (10 din 60 fugiseră, unul se întorsese), deoarece aceștia îmbolnăveau familii de oameni sănătoși. Plângerile, însă, nu fuseseră luate în seamă.

Așadar, împreună cu Iosif Berman, „asul reportajului fotografic"[6], cum îi spunea Filip Brunea-Fox, s-a deplasat la Lărgeanca. Paginile în care descrie prima întâlnire cu cei atinși de această cumplită boală sunt vii, pline de imagini care dau senzații organice, sentimente puternice atingându-l pe cel care le-a scris, dar și pe cel care citește. Aproape de lazaret, autorul trece mai întâi pe lângă un sat prosper, în care viața pare să se desfășoare idilic, contrastând puternic cu viața leproșilor aflați la câțiva kilometri mai încolo. Încă de pe drumul spre lazaret, reporterul și fotograful se întâlnesc cu o serie de suferinzi, care arătau ca niște erori ale naturii, tulburându-i pe cei doi cu aspectul lor: „pomeții umflați, nasul redus la un buric de carne, ochii mici, injectați, fără gene, fără sprîncene"[7]; unora le căzuseră degetele, altora unghiile.

La început, leproșii i-au privit circumspect, neîncrezători că a venit cineva să îi ajute, dar până la urmă au prins încredere și au început să povestească și să se plângă de condițiile de trai. Majoritatea proveneau din Oltenia și din Dobrogea; Gheorghe Neagu, cel care fugise și se întorsese, era din Teleorman și a mărturisit ca fugise pentru a-și vizita familia și pentru a lua o masă decentă, deoarece mâncarea din lazaret era și puțină, și de proastă calitate. Uleiul de tratament, au mai povestit oamenii, se terminase de trei luni, morfină pentru dureri nu mai exista în dulapurile medicului și nici pansamente nu mai aveau. De două luni le lipsea și apa pentru a se spăla și ajunseseră să sufere de râie. Filip Brunea-Fox subliniază faptul că oamenii erau conștienți că sunt acolo pentru a se trata și porniseră de la ideea că se vor întoarce printre oamenii normali cândva în viitor, dar atâtea lipsuri îi făcuseră să își piardă orice speranță, atât în semenii lor, cât și în divinitate. Doctorii mărturisesc și ei că nu pot face mare lucru pentru bolnavi, deoarece Ministerul Sănătății nu le alocă fonduri suficiente.

Brunea-Fox descrie cu minuțiozitate leprozeria, pentru ca oricine citește să vizualizeze în toată claritatea locul în care acești renegați își duceau viețile:

> Leprozeria! O casă muruită cu var, în mijlocul unui lan de porumb, cu fațada spre câmp. O curte pătrată și destul de mare, mărginită de alte locuințe și atenanse. Nici un copac, nici o podoabă vegetală. Clădirea pare un conac vechi sau un han părăsit după o dramă tenebroasă. Ce maladie obscură i-a ofilit însă înfățișarea, i-a cojit pereții, i-a văruit zidurile? Mimetism? Se pot adapta lucrurile la om?[8]

[6] *Ibid.*, p. 87.
[7] *Ibid.*, p. 91.
[8] *Ibid*, p. 97.

Ochiul ziaristului remarcă și cotețele goale în care ar fi trebuit să se afle animale, o fântână secată și o a doua cu apă murdară. Camerele au câte patru paturi în ele, sala de luat masa nu are scaune, farfuriile sunt de tablă, iar observatorul se simte speriat, dezgustat și bântuit de tot ce vede: „... mă obsedează cele văzute de când suntem aici. Nu înțeleg nepăsarea cu care societatea îi tratează pe acești nefericiți pe care i-a scos cu totul din mijlocul ei“.[9]

Ziaristul prezintă și discuția avută cu doctorul Țuchel, de la care află că a trăit timp de 10 ani printre leproși, spunându-le câte o vorbă bună și sperând că într-o zi se va găsi un leac pentru această boală; afară există și alte medicamente în afară de acel ulei, însă în România nu le aduce nimeni. Medicul nu se sfiește să dea detalii despre această boală teribilă, precum și despre această leprozerie construită în 1916. El crede că pe lângă necesități, statul ar trebui să le dea leproșilor și mici distracții, un gramofon, un joc de domino, ceva care ar putea să le mai abată gândurile de la situația lor tragică și care să le ușureze cât de cât șederea în lazaret.

Ultima imagine din lazaret este cea a cimitirului: morții sunt îngropați chiar lângă clădirea în care trăiesc internații. Pacienții nu sunt scandalizați de acest aspect, precum autorul reportajului, ci acceptă firesc punctul final al destinului lor, pentru că din moment ce nici viața nu le este respectată, de ce le-ar fi odihna veșnică altfel?

În final, Filip Brunea-Fox își cere scuze cititorilor pentru ororile prezentate, știind că rândurile lui nu pot fi citite cu sufletul liniștit: „Îmi pare rău că am fost nevoit să aduc, într-un anotimp balnear, odihnitor, nautic, viziunea unei umanități hâde. Nu eu sînt de vină. Vinovat e Ministerul Sănătății“.[10] Concluziile anchetei sunt că autoritățile rămân indiferente față de necesitățile bolnavilor și de riscul de contaminare purtat de cei care evadează, însă publicul cititor a înțeles gravitatea situației și chiar a luat măsuri, trimițând la redacția ziarului alimente, bani și diverse lucruri care să le fie donate leproșilor.

Una dintre cele mai emoționante scrieri ale lui Brunea-Fox, prin dramatismul ei, prin mizeria naturii umane înfățișate și prin durerea pe care o transmite cititorului chiar și peste zeci de ani de la apariția sa în ziarul „Dimineața” este reportajul *Unde voi naște?* Ziaristul scrie cu litere de foc despre lipsa de locuri în maternități, despre femeile fără venituri care devin mame și de care nimeni nu se preocupă, despre cele care își abandonează pruncii pentru că nu au cu ce să-i crească, precum și despre cele care aleg să îi păstreze deși nu le pot oferi absolut nimic.

Brunea-Fox condamnă autoritățile responsabile și societatea care le stigmatizează pe aceste femei amărâte și lipsite de educație elementară, care nasc pe unde apucă, mai ales dacă sunt nemăritate: „Nu uitați că morala societății burgheze e părtinitoare cu sexele, în virtutea unor osificate, dar tenace fățărnicii, osîndind îndeobște femeia“.[11] El acuză municipalitatea că, în loc să trimită bani spre maternități și dispensare, îi cheltuiește nesăbuit pe renovări de străzi care nu au nevoie de renovare sau pe construirea de baruri. Tonul acuzator este dublat de o mare sensibilitate la problema acestor femei, rândurile lui tăindu-și drum direct în inimile celor care citesc.

Una dintre eroinele reportajului său este Sultana Ghimbavu, plecată din Bucovina din pricina sărăciei, care dăduse piept cu hidoșenia Capitalei încă din gară, când i se furaseră toate lucrurile. Disperată, s-a angajat la o familie, dar stăpâna casei o exploata, nu o plătea,

---

[9] *Ibid*, p. 104.
[10] *Ibid.*, p. 115.
[11] F. Brunea-Fox, *Memoria reportajului*, București, Editura Eminescu, 1985, p. 45.

iar soțul acesteia a violat-o pe tânără, care a rămas însărcinată. Dată afară de femeia care închisese ochii la comportamentul îngrozitor al soțului ei, Sultana a trăit pe străzi, a muncit pe unde a apucat, iar după ce a născut, nimeni nu a mai vrut să o angajeze, copilul fiind privit de toți potențialii angajatori ca un mare impediment. Așa a ajuns să se adăpostească sub un pod de pe Dâmbovița, trăind din cerșit, iar când a găsit-o acolo autorul reportajului, ea tocmai voia să se sinucidă cu copil cu tot. Acesta însă a reușit să o convingă să lase disperarea și rușinea deoparte, să își ia inima în dinți și să se întoarcă la părinții ei în Bucovina, întrebându-se cu tristețe ce vină a avut această femeie pentru soarta nenorocită care i-a fost hărăzită: „A cui vină ispășește? Al cui păcat e obligată să-l răscumpere cu jertfa unui suflet, cu jertfa a două suflete nevinovate?“[12]

Un alt caz prezentat în reportaj este cel al unei minore care vine la redacție împreună cu mama ei. Cele două, plus încă o soră a fetei, trăiau în sărăcie, într-o locuință extrem de simplă. Aflăm că fata, în vârstă de nici 16 ani, fusese sedusă de un student, rămăsese însărcinată, dar, având în vedere și lipsa unei alimentații corespunzătoare, reușise să își țină sarcina ascunsă până la final.

Adolescenta născuse în șantierul unei case, unde a fost salvată de o familie de muncitori care erau de pază acolo; ulterior, aceștia i-au ținut copilul peste zi, ea vizitându-l doar seara, până când a avut destul curaj să își anunțe familia și să îl aducă acasă. Brunea-Fox descrie tăria de caracter și iubirea fetei pentru copil, aceasta neconcepând să îl dea la orfelinat și străduindu-se să își găsească de lucru pentru a-l putea crește.

Ziaristul cunoaște și o altă tânără însărcinată, în vârstă de 17 ani. Venită din Alba-Iulia în București în căutare de muncă, fata fusese atacată și violată într-o seară pe când se întorcea de la cumpărăturile făcute pentru femeia la care era angajată. Fata, simplă și needucată în chestiuni sexuale, nu înțelesese ce i se întâmplă. După câteva luni, când i-a spus angajatoarei că a observat niște schimbări în corpul ei, aceasta, înțelegând că e însărcinată, a dat-o afară, acuzând-o că este destrăbălată.

Brunea-Fox reușește să o interneze la maternitatea Avrig, însă descrie condițiile improprii în care erau nevoite să se înghesuie acolo mult prea multe paciente. Această stare de fapt era cauzată de o situație bulversantă: o altă maternitate, cea de la Mașina de Pâine, care avea o clădire mult mai spațioasă și bine dotată, fusese închisă abuziv, pe considerente politice: „... nu mă pot opri să nu subliniez contrastul dintre această monumentală clădire ferecată și modestul lăcaș pentru nașteri din strada Avrig. În răstimp, sărmanele gravide se târăsc îngrozite pe ulițe în căutarea unui ajutor medical“.[13]

Pe lângă problema femeilor, ziaristul subliniază și problema nou-născuților - care devin o povară pentru bietele mame nevoiașe și fără un bărbat alături, femei care au înțeles și s-au resemnat că societății nu îi pasă de ele - și critică autoritățile care nu-și fac treaba și astfel îndeamnă multe asemenea mame să recurgă la gesturi disperate:

> Cîte dintre aceste nenorocite care au plătit cu moartea sau cu pușcăria păcatul de a fi mame au trecut vreodată prin unghiul vizual al înduioșării domniilor voastre, stimați oameni politici? Cît reprezintă în bugetul d-voastră electoral, monden sau social, obolul destinat acestor oropsite? Ar fi greu să puteți răspunde.[14]

[12] *Ibid.*, p. 56.
[13] *Ibid.*, p. 65.
[14] *Ibid.*, pp. 69-70.

Campania dusă de ziarul „Dimineața”, unde acest reportaj a apărut în 1934, a avut răsunet mai ales printre muncitoarele din cartierele mărginașe, care au anunțat redacția că sprijină și ele demersul ziarului de a redeschide maternitatea din Mașina de Pîine. În plus, autorul a concluzionat că, pe lângă repunerea în funcțiune a acestei maternități, ar fi cazul să se deschidă și alte maternități noi la toate marginile de București, „pentru a da și femeilor sărace posibilitatea de a naște copii“.[15]

De asemenea, după spusele lui Radu Ciobotea, „F. Brunea-Fox excelează în reportajele «de noapte», care presupun mister, suspans, descoperire treptată, adică acea tensiune pe care «prințul reportajului» (cum îl numește Z. Ornea) o caută cu încăpățânare. Dar și cu sceptică și elegantă detașare“.[16] În seria intitulată *Nopți bucureștene*, soția ziaristului grupează câteva reportaje realizate de acesta în urma periplurilor sale nocturne prin Capitală.

Într-unul dintre aceste reportaje, având titlul *Simplu Fapt divers*, apărut în 1928, autorul constată, pe de o parte, cât de mult se tem oamenii să ia atitudine atunci când dau peste un cadavru în plină stradă și, pe de altă parte, cât de rece este comportamentul reprezentanților legii, pe care încă o moarte nu îi mai impresionează cu nimic. Dând exemplul propriu, el încearcă să îi îndemne și pe alții să nu rămână indiferenți atunci când au de-a face cu o situație-limită.

Împiedicându-se noaptea în drum spre casă de un corp solid, autorul constată propriile temeri și propria delăsare când e vorba de a ajuta pe cineva la ananghie, constatare urmată de autochemarea la acțiune. Văzând că bariera din drumul său este un bărbat nemișcat, autorul trece de la dezgust și indiferență la compasiune și acțiune: după ce se gândește că e doar un bețiv căzut care nu merită atenția lui, se întoarce să-l ajute și își dă seama că omul e mort:

> Și deodată mă cuprinde o imensă milă pentru necunoscutul întins pe trotuar, singur la răspântia a șase străzi, străjuit doar de o tufă de urzici și de o pălăriuță ridicolă cu o pană de bibilică înfiptă în funda improvizată.[17]

Pentru că puținii oameni pe care îi întâlnește la acel ceas de noapte ezită să facă ceva, Brunea-Fox merge chiar el la comisariat. Gardistul care îl însoțește la locul în care se afla omul căzut constată decesul în cuvinte de gheață, cu o totală lipsă de implicare.

Însă nu toate reportajele sociale ale lui Filip Brunea-Fox se ocupă de subiecte dramatice și arzătoare. Deși în număr mai mic, ziaristul a publicat și o serie de reportaje în care tonul este unul ceva mai luminos, dacă nu cumva amuzant de-a dreptul, permițându-i cititorului să se destindă și să se desfete cu o poveste bine scrisă.

Unul dintre aceste reportaje este *Ulița babalîcilor*, apărut în ziarul „Dimineața” în 1931. Pașii îl poartă pe ziarist în cartierul Crucea, unde, pe o uliță ca vai de lume, căreia toată lumea îi spune Țîru, există o casă de toleranță aparte. Autorul reportajului descoperă că numele străzii vine de la Vasile Panțîru, denumirea scurtându-se în timp în paralel cu degenerarea străzii și a caselor:

> Descompunerea a mers mînă în mînă cu aceea a uliței, din generație în generație ca, într-un sfîrșit, să se stabilizeze amîndouă: în fațadele caselor și într-un nume de scrumbie mumificată și rău-mirositoare, Așa a rămas, așa i se spune. Nimeni nu se miră.[18]

---

[15] *Ibid.*, p. 72.
[16] Radu Ciobotea, *Reportajul interbelic românesc*, *op. cit.,* p. 82.
[17] F. Brunea-Fox, *Memoria reportajului*, *op. cit*., p. 180.

De ce i se mai spune, însă, și Ulița babalîcilor? Pentru că în casa de toleranță de pe stradă vin doar clienți de o anumită vârstă. Având în vedere că prostituatele sunt și ele trecute bine de prima tinerețe, nu precum cele din stabilimentele de lux, clienții lor sunt numai burlaci bătrâni, pensionari și văduvi.

Un alt reportaj hazliu este *Casa cu stafii*, publicat în mai 1929. La redacție a venit un prieten al ziaristului și i-a povestit că în zona Grivița există o casă despre care lumea spune că e bântuită. Prietenul cunoaște o tânără care dorea să închirieze împreună cu soțul ei o cameră în acea casă, însă ezita deoarece fosta chiriașă o pusese pe gânduri: îi spusese că în nopțile cu lună, în curte se aude un fluier și șase mirese fantomatice dansează după cântecul fluierului.

Bazându-se pe faptul că prietenul său este un om cu scaun la cap, Brunea-Fox începe o investigație alături de acesta, convins că misterul casei bântuite nu e deloc un mister, ci o făcătură omenească. Siguranța vine și din faptul că subiectul nu-i era străin: în copilărie, el însuși crezuse în existența strigoilor de care îi povestea bunica lui. Înțelesese, așadar, pe propria piele, că tinerețea unora combinată și cu o oarecare ignoranță reprezintă un teren propice pentru propagarea superstițiilor de tot felul.

El notează, amintindu-și că până să priceapă mecanismul concret prin care bunica îi păcălea pe nepoți, stătuse mult timp cu spaimă:

> Cînd eram mic, la Iași, bunica - Dumnezeu s-o ierte - cultiva, printre alte mijloace de educație a nepoților, și un trib de strigoi, pe care îi ținea sechestrați în pod. Cînd nu eram cuminți, bunica îi slobozea din butucii de care erau priponiți. Nu-i vedeam. Îi auzeam numai cum tropăiau și se zbăteau, ca într-un sicriu, colo sus, cum ciocăneau cu oase de mort într-o toacă infernală. Efectul corectiv era prompt.[19]

Astfel, recomandându-se drept doctor în științe oculte, Filip Brunea-Fox le ascultă pe tânăra care voia să se mute, precum și pe fosta chiriașă, o moașă care spune o poveste trasă de păr. După ce discută și cu proprietarul casei cu pricina, află că de fapt moașa era o persoană pusă pe scandal, beții și dat în bobi care îi strica imaginea și care, atunci când a fost somată să se mute, pentru că nici nu mai plătea la timp chiria, a început să îi sperie cu povești de groază pe toți cei care veneau să închirieze. În cele din urmă, tânără se convinge că n-are de ce să se teamă și se mută în locul moașei. După un timp, ziaristul o vizitează în presupusa casă bântuită, unde în mod evident nu se află nicio ființă supranaturală:

> - Ei, cum o duceți cu strigoii? am tachinat-o.
> - Nu mai sunt. S-au cărăbănit cu coana moașă!

Acestea sunt doar câteva dintre reportajele realizate în perioada interbelică de către Filip Brunea-Fox, nici chiar cele două volume îngrijite de soția sa necuprinzându-le pe toate. Ziaristul, om modest din fire, credea că reportajele lui nu vor rezista trecerii vremii și nu dorea ca acestea să fie adunate în volum. Ele au dat însă testul timpului, pe care l-au trecut cu brio. Valoroase nu doar pentru că zugrăvesc portretul social al unei epoci și pentru că ating subiecte neatinse până la el, reportajele lui Brunea-Fox arată că istoria are un fel de a păstra anumite lucruri nealterate pe tot parcursul vremii și că deși situațiile se schimbă

---

[18] *Ibid.*, p. 128.
[19] F. Brunea-Fox, *Reportajele mele 1927-1938*, *op. cit.*, p. 141.

fundamental, firea umană are tendința de a repeta anumite greșeli și de a reacționa la fel în anumite circumstanțe.

Un profesionist desăvârșit, un documentarist meticulos, cum puțini mai sunt astăzi, Filip Brunea-Fox rămâne o figură strălucitoare în istoria presei românești, chiar dacă în prezent de numele lui aud, poate, doar studenții de la Jurnalism sau cei care se ocupă de istoria intelectualilor evrei din România, acești oameni care au contribuit decisiv la creșterea culturii noastre. Dan C. Mihăilescu îi face ziaristului unul dintre cel mai exacte portrete de care se putea bucura, plasându-l excelent în epoca sa:

> În tot acest context, caracterizat de profunda modernizare a structurilor și suprastructurilor naționale, de ascensiuni politice de anvergură mondială, F. Brunea-Fox a fost, la noi, reprezentantul cel mai fidel al „profesionalismului" reportericesc, al echilibrului între antiteze, lucrând, desigur, în numele celor mai nobile idealuri ale epocii, al democratismului și umanismului, însă niciodată la modul exacerbat partizan, niciodată influențat … financiar sau schimbându-și cameleonic și radical orientarea după giruetismul politic al epocii.[20]

## Bibliografie


### Surse primare

**BRUNEA-FOX**, F. - *Memoria reportajului*, București, Editura Eminescu, 1985.
**BRUNEA-FOX**, F. - *Reportajele mele 1927-1938*, București, Editura Eminescu, 1979.

### Surse secundare

**CIOBOTEA**, Radu - *Reportajul interbelic românesc: Senzaționalism, aventură și extremism politic*, Iași, Editura Polirom, 2006.

### Dicţionare

**CRAIA**, Sultana - *Dicționarul ziariștilor români*, București, Editura Meronia, 2007.


[20] F. Brunea-Fox, *Memoria reportajului*, *op. cit*, prefață, p. 9.

# BARAȘEUM, TEATRUL EVREIESC DIN ROMÂNIA ÎN PERIOADA HOLOCAUSTULUI

**Cristina MORARU**

Teatrul este o formă de manifestare artistică menită să desfete publicul prin ambianța plăcută creată de actori iscusiți care le distrag oamenilor atenția de la grijile cotidiene, dar și o formă de exprimare și consolidare a identității naționale. Ce se întâmplă însă când acest mijloc prin care oamenii se pot deconecta de la problemele zilnice și se pot exprima artistic este interzis? Numai inițiativele ingenioase ale unor oameni talentați și susținuți de o ambiție de fier pot răzbi într-o situație în care nu se ivesc sorții sunt potrivnici. Un caz demn de consemnat a avut loc în istoria comunității evreiești din România când populația evreiască a fost exclusă din viața publică românească și din instituțiile românești. În consecință, tuturor artiștilor de origine evreiască le-a fost interzis să mai ofere reprezentații pe scenele românești. Acest fapt nu numai că a constituit o formă de oprimare și izolare a unei categorii de populație, dar a însemnat și eliminarea singurei lor surse de venit. În perioada dificilă în care se afla societatea și în contextul politic al României interbelice, o constantă preocupare din punct de vedere legislativ a guvernatorilor vremii îi viza în mod direct pe evrei. În lucrarea de față urmăresc să aduc în atenția publicului contextul în care a luat naștere Barașeum, teatrul evreiesc care a funcționat în perioada Holocaustului în România, și demersurile impuse de aparatul legislativ român și pe care artiștii evrei au fost nevoiți să le realizeze în scopul înființării sale. De asemenea, pentru a întregi cât se poate de bine peisajul artistic, voi prezenta în lucrarea mea și mărturiile actorilor care au avut ocazia de a-și lăsa amprenta atât în istoria teatrului Barașeum, precum și în istoria României și, ulterior, în viața culturală a statului Israel.

## Context istoric

Perioada interbelică din România a fost una înfloritoare pentru mediile artistice. „Bucureștiul anilor ’20-’30, un oraș plin de farmec, un oraș plin de contraste, de sărăcie, de bogăție, cu un amestec și de nații și de categorii sociale foarte diferite”[1] era cunoscut pentru viața boemă și artistică. Curentele culturale occidentale reuşeau să pătrundă şi în societatea românească, iar modernizarea era un pas firesc în evoluţia României.

Începând cu anul 1940, odată cu venirea la guvernare a generalului Antonescu și a regimului dictatorial de natură militaro-fascistă, contextul politic și social se schimbă radical,

[1] Costel Safirman și Leon Volovici (ed.), *Noi întâlniri la Ierusalim*, București, Institutul Cultural Român, 2007, p. 84.

în primul rând pentru populația evreiască. Mai exact, data de 6 septembrie 1940, respectiv data la care s-a instaurat acest regim, se consemnează ca data la care au început să fie puse în aplicare cu rigurozitate legile cu caracter antisemit, deci momentul din care s-a pierdut cu adevărat libertatea evreilor din România.

După cum era de aşteptat, unul dintre punctele principale de pe ordinea de zi a generalului Antonescu l-a constituit promulgarea unui întreg arsenal de legi împotriva evreilor, precum și restricții și interdicții care îi vizau pe aceștia în mod direct. Conform noii conduceri, evreii erau considerați incompatibili cu societatea românească, deci trebuiau înlăturați definitiv din toate domeniile sociale, politice, administrative ș.a.m.d..

Conform unei liste de profesiuni practicate de evrei și a unei sinteze privind restricțiile legislative intervenite în anii 1940-1944 întocmită de istoricul Lya Benjamin[2], se evidențiază faptul că evreii îndeplineau funcții în: comerț, arhitectură, avocatură, contabilitate, medicină, farmacie, corpul didactic, presă, literatură, armată, dar și în domeniul artistic.

Una dintre cele mai grele lovituri a fost suferită și de evreii din lumea teatrelor care au fost afectați după cum urmează:

> La 9 septembrie 1940, Direcția Generală a Teatrelor și Operelor Române înștiința Ministerul de Interne și Siguranța Generală că: «În baza dispozițiilor Legii Teatrelor și a Spectacolelor, din martie 1940, tot personalul evreiesc de la Teatrele Naționale, Operele Române, Teatrele particulare, subvenționate sau nu de Stat, precum și de la orice formațiuni sau înjghebări cu caracter artistic sau teatral, urmează să fie îndepărtat imediat din posturile, funcțiunile, demnitățile sau calitățile ce dețin. Nu se admite nici un fel de excepție în această direcție».[3]

Dispoziția în sine exprimă politica de discriminare, marginalizare și excludere pe baze rasiale. Antisemitismul, înrădăcinat în mentalul colectiv din România, era pus în legalitate și căpăta amploare sub conducerea lui Antonescu.

Simplul fapt că nicio altă comunitate sau minoritate nu mai era vizată de această lege a avut un impact foarte mare asupra artiştilor evrei. La vremea aceea, scenele bucureștene deja consacraseră numeroase personalități, adevărate stele, dar călăuzeau şi tineri aspiranți și talentați a căror origine era evreiască. Avântul tinerilor actori, muzicieni, dansatori etc. a fost retezat fără drept de apel.

Istoricul Lya Benjamin afirmă în articolul său „Starea juridică a evreilor și implicațiile cotidiene ale legislației antievreiești 1940-1944" că „au fost desființați prin lege civic, material, profesional și moral, deoarece – datorită ascendenței și descendenței lor etnice și apartenenței la religia mozaică – erau considerați «rasă inferioară» și incompatibili cu societatea românească."[4]

Legiferările date în acest context nu numai că au fost haotice, dar nu aveau nici un argument solid pe baza căruia se instituiau. Ele sugerau nerăbdarea cu care Antonescu și legionarii din guvern doreau să excludă populația evreiască integrată în societatea românească. În fapt, se vorbeşte despre cetăţeni români, născuți, crescuți şi educaţi pe teritoriul României, dar care aveau identitate religioasă și etnică evreiască.

---

[2] Lya Benjamin, *Starea juridică a evreilor și implicațiile cotidiene ale legislației antievreiești 1940-1944*, accesat la 9 aprilie 2016, 19:25 http://www.idee.ro/holocaust/pdf/legislatia.pdf.
[3] Israil Bercovici, *O sută de ani de teatru evreiesc în România*, București, Editura Integral, 1998, p. 174.
[4] Lya Benjamin, *op. cit.*

Toate măsurile cu caracter antisemit erau menite să marginalizeze şi să discrimineze comunitatea evreiască: „Teatrul evreiesc Baraşeum a apărut tocmai atunci când statul român a decis, de fapt, lichidarea acestei simbioze și acestei conviețuiri între evrei și români.”[5] Excluderea evreilor de pe scenă reprezenta o etapă vitală în procesul de românizare, dar artiștii în cauză nu au renunțat la a-și practica profesiile.

Memoriile unor actori păstrează vie amintirea perioadei de criză în care s-au găsit cu toții. Deznădejdea apăsa greu pe umerii tuturor. Leny Caler își amintește că eliminarea din teatru a lăsat-o „buimăcită, rănită până în adâncul ființei mele de cruzimea unui gest de necrezut, nejustificat în ochii mei și ai lumii civilizate, nu mi-am revenit multă vreme”.[6]

## Naşterea teatrului Baraşeum

Era necesar un teatru evreiesc. Toți artiștii remarcabili care până atunci încântaseră spectatorii români se aflau în șomaj. Înființarea teatrului Barașeum a însemnat locuri de muncă pentru actorii eliminați din teatrele românești, dar și un sprijin moral oferit populației evreiești aflate într-o situație dramatică.

Mai întâi, totul a pornit de la schițarea unui plan. „Unii artiști evrei au avut inițiativa creării la București a unui teatru evreiesc în jurul căruia să se grupeze personalități evreiești din domeniul literaturii, muzicii și artelor plastice, un teatru în care să poată activa toți actorii și instrumentiștii evrei izgoniți de la locurile lor de muncă”.[7]

Un document clasificat confidențial care a fost arhivat în cadrul Direcțiunii Generale a Poliției de Siguranță menționează că: „Ministerul de Interne, Administrația de Stat, cu ordinul Nr.14475 A din 13 Septembrie 1940, ne face cunoscut că, prin adresa 959/940, jurnalsiată sub Nr. 20315/1940, Uniunea Comunităților Evreiești din Vechiul Regat a cerut Ministerului, autorizație pentru constituirea unor comitete de sprijin și asigurarea dezvoltării instituțiilor de cult, cultură și asistență socială ale Comunităților, precum și să primească ajutoare materiale din străinătate. În urma avizului defavorabil al Ministerului Cultelor și Artelor, cererea de mai sus, nu a fost aprobată de acest Departament”.[8]

Toți artiștii de origine evreiască se aflau într-un impas și poate tocmai această situație dificilă a fost sursa motivației de a izbuti într-o luptă cu sistemul politic din România. Artiștii nu au renunțat să caute o soluționare până când, „după numeroase intervenții, pe căi oficiale și neoficiale, s-a obținut emiterea, în ziua de 26 septembrie 1940, a deciziei ministeriale nr. 44400, prin care se permitea artiștilor evrei să se reproducă în teatre și în formații pur evreiești, pe scene particulare – respectând normele generale de funcționare din legea teatrelor – fiind obligați a menționa pe firmele lor și în toate foile de publicitate specificația: «teatru evreiesc»”.[9]

Deși acest document aproba practic desfășurarea activităților artistice într-o formulă care concentra toți artiștii excluși din alte teatre, demersurile pentru fondarea a ceea ce s-a

[5] Costel Safirman și Leon Volovici (ed.), *op. cit.,* p. 84.
[6] Leny Caler, „Artistul și oglinda. Repertoriu, roluri și parteneri de neuitat” în *Caietele culturale „Realitatea evreiască”* nr. 9, Editura Universal Dalsi, București, 2002, p. 173.
[7] Israil Bercovici, *op. cit.,* p. 174.
[8] Filă din arhiva Institutului Național pentru Studierea Holocaustului din România ”Elie Wiesel” RG 25.002 rola 29 dosar 46 fila 19.
[9] Israil Bercovici, *op. cit.,* p. 174.

numit Barașeum erau de abia la început. Birocrația și-a spus cuvântul, astfel că au început demersurile pentru obținerea unui lung șir de aprobări.

În primul rând, pentru a pune bazele unei instituții s-a pus problema clădirii care urma să găzduiască teatrul. Una dintre interdicțiile impuse de către autorități a fost aceea ca teatrul să nu se afle în imediata vecinătate a unei instituții care aparținea autorităților publice românești. În acest fel, amplasarea centrală era exclusă: „Se relevă că ar fi mai indicat să se găsească un alt local mai apropiat de cartierul evreiesc”.[10]

Barașeum-ul și-a găsit un cămin în clădirea care aparținuse inițial, în secolul XIX, medicului Iuliu Barasch. Construită spre a servi drept clinică, funcționând o perioadă în acest scop și fiind printre primele instituții de acest fel din București, clădirea și-a găsit totuși o altă încredințare. Sala de teatru „Barașeum” se găsea în „cartierul evreiesc «Văcărești», situată în Str. Ionescu de la Brad, colț cu Str. Udricani”.[11] Mai mult sau mai puțin întâmplător, proprietarul clădirii, „Dr. Iuliu Barasch (1815-1863) s-a născut chiar la Brody, orașul din care au venit în România «Cântăreții din Brody», precursorii teatrului evreiesc”.[12]

În al doilea rând, orice instituție are nevoie și de personal, în cazul de față fiind vorba de artiști. Din nevoia de a supraviețui, dar și dintr-un devotament excepțional, actorii de origine evreiască au găsit în ideea înființării unui teatru evreiesc nu numai renașterea lor artistică, dar și ocazia de a le oferi oamenilor o lecție de devotament pentru meseria pe care o practicau și un model de supraviețuire în condiții vitrege. Bazele viitorului teatru au fost puse de actori excluși din trupa Teatrului Alhambra, al lui Constantin Tănase, balerini, dansatori și alți actori care deja cunoscuseră faima și aprecierea publicului român: „Fiind singurul loc unde se contura perspectiva unei posibilități de a-și câștiga existența, în jurul acestui cerc de inițiatori s-au grupat peste două sute de artiști evrei”.[13]

Colectivul format s-a mobilizat rapid, iar „la 30 septembrie 1940 scriitorul Isaiia Răcăciuni solicita – în numele unui grup de 58 de actori și instrumentiști – autorizația de funcționare a unui teatru evreiesc într-un cartier evreiesc”.[14] Răspunsul la această cerere nu a întârziat să sosească. Acesta stipula că „autorizația nr.9335 de funcționare a teatrului intitulat «Sala Barașeum-Teatru evreiesc» a fost eliberată de către Ministerul Cultelor și Artelor în ziua de 18 octombrie 1940”.[15]

Deși aceste documente confirmau dreptul de funcționare a teatrului, legislația în vigoare prevedea solicitarea unor aprobări de funcționare suplimentare acordate de diferite organe ale Statului, precum cel al Comisiei de Spectacole, al Sindicatului Artiștilor, al Poliției Sociale, toate fiind dependente de cel al Comandamentului Militar al Capitalei.[16] Obținerea acestora a presupus un proces anevoios și de durată care s-a finalizat abia după șase luni.

Oricât de absurd ar părea, totul necesita o aprobare: clădirea, fiecare actor în parte, fiecare artist, regizorul, scenariul, iar lista poate continua. Regimul politic dorea să se asigure cu orice preț că acest teatru nu constituie un paravan pentru propaganda evreiască.

---

[10] *Ibid.*, p. 175.
[11] *Ibid.,* p. 176.
[12] *Ibid.*, p. 185.
[13] *Ibid.*, p. 175.
[14] *Ibid.*
[15] *Ibid.*, p. 176.
[16] *Ibid*.

Cu toate că așteptarea a fost una agonizantă, „formațiile artistice – o trupă de teatru dramatic, o trupă de revistă și câteva formații orchestrale cu un repertoriu de operă și operetă – au început să repete, să pregătească câteva spectacole”.[17] În timp ce mergeau la repetiţii din plăcerea şi dorinţa perfecţionării pieselor, artiştii erau conştienţi de infinitele pericole la care se expuneau. Exista riscul ca aceştia să fie urmăriţi de către legionari. Unele actriţe veneau la teatru cu taxiul[18] pentru a nu fi agresate pe stradă de legionari, în timp ce altele, mai curajoase, veneau pe jos, dar întotdeauna însoţite de alte persoane. Ieşirea de la repetiţii, la înaintate ore din noapte, putea reprezenta, de asemenea, un factor de risc. Clădirea era golită pe rând, iar fiecare actor îşi lumina calea cu ajutorul unei lanterne. Era cu adevărat periculos chiar şi să se descopere un grup mai mare de evrei adunaţi laolaltă. Câţiva actori deja trecuseră prin experienţa traumatizantă de a fi percheziţionaţi, arestaţi şi pregătiţi să fie deportaţi.

Mai mult decât atât, unii actori se lăsaseră pe deplin pătrunşi de idealul unui teatru evreiesc încât nu mai aveau nicio sursă de venit. Erau întotdeauna înfometaţi, prea mândri să împrumute bani, să ceară ajutor sau de mâncare. Trăiau de pe o zi pe alta, preocupaţi mereu de repetiţii şi doar ocazional erau invitaţi la masă de locuitori din cartierul evreiesc care îi admirau şi se bucurau de onoarea de a lua masa cu o celebritate.[19]

Aflându-se în cartierul evreiesc Văcăreşti, parcurgeau drumul înspre teatru retrăind amintiri din copilărie sau având plăcerea unei întrevederi cu prieteni dragi. Pregătirea spectacolelor le oferea artiștilor nu numai un sprijin moral în contextul unei perioade de criză, dar îi și angrena într-un sistem colectiv entuziast. Colectivul nou format al artiştilor veniţi din teatre și medii diferite reprezenta un mozaic de personalități, de nume cu greutate, însă cu toții erau mânați de o dorință arzătoare: să creeze un teatru evreiesc care să pună în scenă și în valoare piesele și talentele lor, un teatru cu evrei, pentru evrei. Vroiau să transmită la rândul lor o lecție de supraviețuire. Prieteniile s-au legat cu ușurință, încât sentimentul de apartenență la o mare familie era foarte puternic. Contextul politic internațional era unul extrem de tensionat, ca urmare a declanșării celui de-al Doilea Război Mondial, iar Bucureștiul era scena unor bombardamente, pe lângă conflictele interne care aveau loc între Antonescu și legionari.

O nouă autorizație a însemnat și o nouă amăgire pentru cei care așteptau nerăbdători deschiderea oficială a teatrului evreiesc. Aceasta a venit pe data de 17 ianuarie 1941, cu numai câteva zile înainte de desfășurarea rebeliunii legionare (21-23 ianuarie). Această autorizație prevedea și o serie de condiții care ulterior au fost înlăturate de pe listă: „4) Să nu dea reprezentații în timpul marilor Sărbători Creștine specificate aici: cele trei zile ale Crăciunului, Boboteaza, Săptămâna Patimilor, Sfintele Paști până în Dumineca Tomii inclusiv” sau „5) Să nu dea, iarăși, reprezentații în timpul celor trei Sărbători legionare: 6 Sept., 13 Sept. și 8 Noiembrie”.[20]

Speranța tuturor s-a materializat odată cu intervenția fermă a scriitorului Liviu Rebreanu, care la acea vreme îndeplinea funcţia de director general al teatrelor şi avea numeroase relaţii cu personalităţi de origine evreiască. „La 19 februarie el intervine pe lângă Ministerul Cultelor și Artelor în următorii termeni: «La 17 ianuarie crt., pe baza unui referat minuțios, Direcția Generală a Teatrelor a autorizat deschiderea și funcționarea Teatrului

[17] *Ibid*.
[18] Agnia Bogoslava*, Şi s-au dus ca vântul*, Bucureşti, Fundaţia Culturală Libra, 2006, p. 77.
[19] *Ibid.*, p. 77.
[20] Israil Bercovici, *op. cit.,* p. 177.

Evreiesc de la Barașeum. Autorizația a fost văzută și confirmată de către Ministerul Artelor, prin rezoluția Secretarului General pe același act. Lucrările nu s-au putut face însă din cauza evenimentelor care au urmat. Cei interesați insistă acum pentru eliberarea autorizației, spre a putea începe funcționarea. Am ezitat și am amânat eliberarea, având în vedere situația generală. Totuși o rezolvare trebuie să intervină»”.[21]

În concluzie, la data de 26 februarie 1941, la mai bine de jumătate de an de la excluderea evreilor din orice formă de manifestare artistică și după atâtea strădanii zadarnice, ministrul a aprobat „deschiderea și funcționarea teatrului evreiesc de la «Barașeum».”[22] Baraşeum devenea, în mod oficial, Teatrul Evreiesc din Bucureşti, evadarea tuturor evreilor din lumea poverilor zilnice.

Imediat, Liviu Rebreanu a elaborat un nou set de condiții care erau impuse instituției recent înființate. Spre deosebire de legiferările legionare, acestea erau moderate. Printre punctele importante ale referatului redactat de Liviu Rebreanu pentru buna funcționare a Teatrului Evreiesc Barașeum merită menționate următoarele condiții:

„3) Să se joace într-o limbă română curată și să aibă un repertoriu care să respecte în totul dispozițiile (...).

4) Să se supună controlului şi supravegherii permanente a acestei Direcțiuni Generale.

5) Să aibă în privința localului teatral autorizația Comisiei Spectacolelor şi să respecte întocmai condițiile ei.

6) Toți artiștii evrei ai acestei formații să aibă autorizații speciale ale Direcției Generale a Teatrelor.

7) Să se evite orice fel de manifestare cu caracter public politic, atât la spectacole cât și în mersul interior al teatrului”.[23]

Impunerea limbii române în teatru a semnalat teama regimului ca evreii să nu-şi comunice într-un limbaj inaccesibil populației majoritare informații secrete sau legate de spionaj. Româna permitea controlul constant al evenimentelor.

Conducerea i-a fost oferită lui Otto Marcovici, familiarizat cu domeniul teatrului comercial și care, de asemenea, avea experiență administrativă dobândită la ziarele *Adevărul* și *Dimineața*. El „a fost sufletul acestui teatru. Prin străduința lui s-a făcut un teatru, la care veneau chiar și nemții îmbrăcați în civil. Pentru că era singurul teatru sub legionari și sub bombardamente”.[24]

Toate condițiile au fost acceptate de către tot personalul teatrului, atâta timp cât scopul final era acela de desfășurare a activităților artistice ale unui teatru exclusiv evreiesc.

Repetițiile au avut loc neîncetat pe toată perioada care a precedat intrarea în legalitate a teatrului. Actorii nu se preocupaseră numai de repetiții, ci și de strângerea de fonduri pentru funcționarea trupei și plata chiriei sălii. O actriță remarcabilă, Agnia Bogoslava, a relatat cum a jucat și în alte orașe ale țării, chiar și în sinagogi, pentru a strânge bani: „Ne duceam și povesteam din Șulem Alehem, despre Șeine Șeindl, Menahem Mendel”.[25]

[21] *Ibid.*
[22] *Ibid.*, p. 178.
[23] *Ibid.*, p. 178.
[24] Costel Safirman și Leon Volovici (ed.), *op. cit.,* p. 84.
[25] *Ibid.*, p. 95.

## Premiera

Momentul îndelung așteptat de către toată lumea urma în sfârșit să aibă loc: „Premiera care a inaugurat noul teatru a fost spectacolul de revistă «Ce faci astă seară?» de N. Kanner-Nican, Eugen Mirea și Elly Roman. A doua zi după premieră inspectorul teatrelor raporta: «Sâmbătă 1 Martie a.c. am asistat la premiera revistei *Ce faci astă seară?*, cu care s-a deschis Teatrul Barașeum»”.[26]

Agnia Bogoslava își amintește cu nostalgie acest moment: „În sfârșit, a venit premiera. Primul spectacol a avut loc sâmbătă, 1 martie 1941. Dar nu seara, ci la matineu. Nu credeam că va veni și ziua asta. Inutil să spun ce spaimă, ce frică aveam. Teatrul era un loc deschis, oricine se putea strecura printre spectatori. Sala era arhiplină. Lumina s-a stins, a început uvertura. Afară mai rămăsese lume care nu avea loc în sală”.[27]

Piesa a înregistrat interpretarea surorilor Gamberto cu un număr deosebit care își merită și astăzi titlul de legendă. Spectacolul s-a remarcat prin valoarea actorilor prezenţi pe scenă şi prin calitatea spectacolului, făcându-se abstracţie de lipsa condiţiilor dintr-un teatru profesionist. Interpretarea actorilor a fost una profesionistă, iar publicul a recunoscut din primul moment eforturile imense care fuseseră investite în spectacolul jucat.

Au fost respectate cu grijă toate normele impuse de autorități şi în acelaşi timp, spectacolul a fost foarte bine primit de public. Mărturiile vremii consemnează o sală plină până la refuz și chiar o mulțime de oameni care nu a mai avut loc în sală și a așteptat afară, până la finalul piesei, apariția actorilor pe care i-au ovaționat.[28]

De asemenea, cronicile vremii au remarcat că teatrul evreiesc introduce un element de noutate față de toate celelalte teatre cunoscute până atunci. Între numerele comice se inserau și mici arii muzicale cu specific evreiesc. Acest element de noutate artistică a fost foarte apreciat și a prins la public.

A doua zi după premieră, încă entuziaşti şi antrenaţi de receptarea favorabilă a premierei de către public, actorii erau nerăbdători să repete succesul nopții precedente, dar din păcate „spectacolul s-a oprit din lipsa autorizației Comandamentului Militar care a venit abia peste două luni”.[29]

Perioada suspendării fusese inițial estimată la aproximativ cinci zile. În realitate, situația a fost complet diferită și amânarea a fost prelungită mai mult decât se preconizase. Actorii au fost din nou nevoiți să își suspende activitatea și chiar să-și găsească alte ocupații pentru a strânge banii necesari existenței lor şi aşa modeste. Situația a revenit ulterior la normal, spectacolele fiind reluate, creându-se istorie la Barașeum.

## Magia Barașeum-ului

Barașeum-ul a presupus o luptă continuă de menținere a flăcării speranței pentru toți evreii care își duceau viețile în cartiere mărginașe mizere. Pentru aceștia, spaima pogromurilor și a Holocaustului pândea în orice clipă, pe lângă sărăcia și nesiguranța zilei de mâine.

[26] Israil Bercovici, *op. cit.*, p. 181.
[27] Agnia Bogoslava, *op. cit.*, p. 88.
[28] *Ibid.*, p. 90.
[29] Israil Bercovici, *op. cit.*, p. 181.

Barașeum-ul nu a reprezentat doar un simplu teatru în care se prezentau spectacole dramatice sau comice adresate exclusiv comunității evreiești, ci și un manifest tăcut care simboliza rezistența acestui popor. Condiţia esenţială era ca scenariul să nu fie redactat de un autor român. Scenariul avea întotdeauna scopul de a pune pe tapet dramele sociale din ghetouri. Oamenii veneau la teatru pentru a vedea abordarea comică a situaţiilor în care fiecare dintre ei se regăsea, cu toate că viaţa nu era întotdeauna atât de uşoară, la fel cum nici dilemele nu se rezolvau cu un hohot de râs sau cu o replică laconică.

S-a consemnat în istorie faptul că: „Învingând condițiile de excepție, în mai puțin de patru ani – de la 1 martie 1941 și până la încetarea activității sale – colectivul de la Barașeum a realizat peste treizeci de premiere – drame, comedii, reviste, spectacole pentru copii – și o serie întreagă de concerte simfonice și de muzică jazz, precum și numeroase șezători literare”.[30]

Pentru cei care s-au alăturat acestui pionierat și împreună au scris istoria teatrului evreiesc în vreme de restrişte, Barașeum a reprezentat o minune[31]**:** „Barașeum a fost pentru poporul evreu un far. De speranță, de putere, de toleranță, de rezistență”.[32] Relația era valabilă și în sens invers. Actrița Leny Caler a afirmat că aprecierea și bucuria cu care îi întâmpinau oamenii de rând pe actori a fost benefică și i-a sprijinit**:** „Această atitudine a publicului românesc m-a susținut moralmente în acei ani”.[33] Tot ea a afirmat următoarele: „Ca protest împotriva acelei legi inumane, publicul românesc a umplut seară de seară, sala teatrului în care aveau loc spectacolele grupului de actori scoși din celelalte teatre”.[34]

Lucrurile au intrat pe un făgaş normal. Repetițiile se desfășurau în timpul zilei, iar seara se organizau spectacolele. Actorii nu erau descumpăniți nici măcar de momentele critice în care pereții clădirii erau zdruncinați de bombardamentele care aveau loc în Bucureşti. În lipsa unui adăpost solid în caz de bombardament, ei se ascundeau în subsolul teatrului și așteptau oprirea ofensivelor armate. Nici spectatorii nu erau descurajați de acest lucru și continuau să vină să vadă piesele sau să rămână în sală, în ciuda vitregiilor războiului. Atmosfera creată între artiști și spectatori era una deosebită, rar întâlnită până atunci.

Piesele aveau calitatea de a avea inserate și „aluzii adesea riscante”[35] sau chiar câteva replici în idiș care reușeau să scape cenzurii și erau înțelese numai de evrei**:** „O replică de comedie într-o dramă sumbră înviorează atenția spectatorilor”.[36]

## Concluzii

Baraşeum-ul a existat atât timp cât a fost nevoie de el din punct de vedere social și cultural. Se cerea o modalitate de divertisment şi de sprijin moral pentru evreii din cartierele Văcărești-Dudești în perioada Holocaustului. Deopotrivă, actorii aveau nevoie de şansa de a se manifesta liber pe o scenă care nu ținea cont de etnicitatea lor. Relaţia dintre cele două

[30] *Ibid.*, p. 185.
[31] Costel Safirman și Leon Volovici (ed.), *op. cit.*, p. 84.
[32] *Ibid.*, p. 99.
[33] Leny Caler, *op. cit.,* p. 173.
[34] *Ibid.*, p. 173.
[35] Israil Bercovici, *op. cit*, p. 184.
[36] Leny Caler, *op. cit.*, p. 178.

părţi a fost foarte puternică; Baraşeum-ul nu ar fi putut exista fără actorii săi, nici fără spectatorii săi. Este inutil să ne gândim ce s-ar mai fi realizat în lipsa cooperării actorilor evrei. Este şi mai inutil să ne imaginăm care ar mai fi fost rolul teatrului dacă acesta nu îşi preţuia publicul.

În concluzie, „actorii evrei, expulzaţi la periferia vieţii culturale, au ştiut să transforme această periferie într-un centru de cultură şi artă, într-un punct de atracţie pentru cei ce aveau nevoie de un cuvânt de îmbărbătare şi de o atmosferă spirituală tonifiantă”.[37] După încetarea existenţei Baraşeum-ului, odată cu finalul Holocaustului şi a celui de-al Doilea Război Mondial, majoritatea actorilor s-au reîntors la trupele de teatru din care veniseră. Renumele lor sporise în urma experienţei înnobilatoare de a fi jucat la Baraşeum. Mulţi artiști s-au îndreptat apoi înspre Israel, unde au trăit de asemenea cu prestigiul dobândit la Baraşeum şi unde s-au confruntat mereu cu nostalgia celor mai intenși ani din vieţile lor, ani petrecuţi la Baraşeum, refugiul actorilor evrei într-o perioadă de prigoană.

## Bibliografie


**Surse primare:**

Arhiva Institutului Național pentru Studierea Holocaustului din România ”Elie Wiesel”: RG 25.002 rola 29, dosar 46.

**BOGOSLAVA**, Agnia - *Și s-au dus ca vântul*, București, Fundația Culturală Libra, 2006.

**CALER**, Leny - „Artistul și oglinda. Repertoriu, roluri și parteneri de neuitat”, în *Caietele culturale „Realitatea evreiească”* nr. 9, Editura Universal Dalsi, 2002.

**SAFIRMAN**, Costel și **VOLOVICI**, Leon (ed.) - *Noi întâlniri la Ierusalim*, București, Institutul Cultural Român, 2007.

**Surse secundare:**

**BERCOVICI**, Israil - *O sută de ani de teatru evreiesc în România*, Editura Integral, București, 1998.

**BENJAMIN**, Lya - *Starea juridică a evreilor și implicațiile cotidiene ale legislației antievreiești 1940-1944,* accesat la 9 aprilie 2016, 19:25 http://www.idee.ro/ holocaust/pdf/legislatia. pdf.


[37] Israil Bercovici, *op cit.*, p. 185.

# MITOLOGEMUL APEI ÎN OPERA PICTORULUI RUS I.K. AIVAZOVSKI

**Delia Doina MIHALACHE**

Din cele mai vechi timpuri, apa, alături de celelalte elemente – foc, pământ, aer – a ocupat un loc special în imaginația colectivă, transpusă în mitologie, simbolistică sacră, alchimie sau filosofie (Thales), ajungând a fi asociată în ultimele secole cu materialul oniric, cu visele, de către psiho-sociologi și filosofi contemporani, cum ar fi Gaston Bachelard sau Carl Gustav Jung. Sub toate formele și metamorfozele sale, cu misterele ce se ascund în adâncurile tulburi, de nepătruns, apa a fascinat generații întregi de poeți și scriitori, a stârnit patimi și a impresionat conștiințe, a purificat și a infiltrat, a creat și a distrus. Apa este elementul care a tulburat cel mai mult imaginația umană, fiind singura substanță cunoscută ce poate lua cele trei forme: activă, lichidă sau solidă. Permanenta ei circulație în natură și indispensabilitatea ei pentru tot ceea ce însemnă viață propriu-zisă, dar și calitatea acestei vieţi, toate aceste atribute fac din apă o prezență imperativă. Apa este pentru natură precum sângele pentru un organism. Apa este în tot și poate lua orice formă. Apa se insinuează nevăzută chiar și acolo unde nu pare a exista, iar acolo unde e atât de multă încât nu poate fi ignorată, apa are voință proprie: ceartă, dar și mângâie, înghite, dar se lasă înghițită întru perpetuarea vieții pe pământ.

Așezată sub simbolismul totalității virtualităților, apa este *fons* și *origo*, matricea tuturor posibilităților de existență, primul element și cel mai bogat în reprezentări. Apa este principiu al nediferențiatului și al virtualului, temelie a oricărei manifestări cosmice, receptacul al tuturor formelor și al tuturor germenilor, simbolizând substanța primordială din care toate formele se nasc și în care toate se întorc, prin regresiune sau cataclism. Apa reunește formulele mitice ale aceleiași realități metafizice și religioase: în apă rezidă viața, vigoarea și eternitatea. Apa purifică și este purificatoare, are o valoare morală: ea devine substanța însăși a purității, câteva picături de apă fiind suficiente spre a purifica o lume (de aici și simbolistica botezului). Dicționarul de simboluri reduce semnificațiile simbolice ale apei la trei teme dominante: „origine a vieții, mijloc de purificare și centru de regenerescență" – de regăsit chiar în cele mai vechi tradiții, cu continuare până în zilele noastre: „Ea reprezintă infinitatea posibilităților, simbolul fertilității, înțelepciunii, harului. (...) Ca masă nediferențiată, ea conține sămânța primordială toate semnele unei dezvoltări viitoare, dar și toate amenințările de resorbție."[1]

Apa – miracol și fascinație – este o temă la care se face referire, sub diverse forme și îndeplinind diverse funcții simbolice sau estetice în majoritatea operelor artistice, care însă revine obsedant doar la anumiți artiști, în funcție de temperamentul și predilecția acestora,

---

[1] *Dicționar de motive și simboluri literare*, p. 11

exercitând un puternic rol la nivel inconștient, știut fiind faptul că, dincolo de proprietățile fizice ale apei, ea se manifestă și în plan ontologic ca arhetip și materie esențială, originară, pentru tot ceea ce ființează: „Noi putem să înțelegem imagistica mitologiei, dat fiind că, în fond, instrumentele gândirii primitive și cele ale omului modern sunt aceleași.”[2]

În plan pictural, spiritul creator cel mai fecund, care a dezvăluit anumite valențe ale apei așa cum nici un alt pictor nu a reușit, a fost Ivan Aivazovski, asupra operei căruia poposește această lucrare, ca o tentativă de incursiune în opera marelui pictor, având ca instrumente de analiză perspectivele simbolistice ale apei, dezvoltate de Gaston Bachelard în eseul său „Apa și visele”.

**Simbolistica apei între mit și realitate**

Culturile și, în general, orizonturile culturale, au propria lor abordare asupra elementelor fundamentale, prin intermediul miturilor specifice, așadar a percepției atemporale înrădăcinate în fiecare individ aparținând acelor culturi raportată la mentalul comun. În funcție de aceste percepții, arhetipul apei poate fi personificat, în funcție de valențele acestea, în zeități bune sau rele, protectoare sau malefice, așa cum se întâmplă în spațiul slavilor primitivi, la care coexistau două divinități ale apei: una întruchipând duhul feminin al apei, Rusalka și cealaltă duhul masculin, Vodianoi. Acestă dublă identificare nu miră, căci apa, în forma ei feminină, îmblânzește pământul, în timp ce apa violentă capătă caracter de masculinitate. Aceeași apă devine seminală, este un germene care dinamizează. Ea dăruiește vieții un elan inepuizabil.

Caracterul său ambivalent este cel care îi asigură un loc între cele patru elemente fundamentale, căci „o materie pe care imaginația nu o poate face să trăiască ambivalent (printr-o dublă participare: a dorinței și a temerii, a binelui și a răului etc.) nu poate juca rolul psihologic de materie originală.”[3]

În general, apa poate să apară sub câteva aspecte principale:

*Apa ca element al genezei*. În concepția multor popoare, inclusiv în Biblie, se susține că omul a fost făurit din lut, adică din apă și pământ, elemente ce alcătuiesc lumea însăși. Astfel omul devine o miniatură a lumii prin armonizarea apei cu pământul. Un alt mit al apei ca element al genezei este nașterea Afroditei, din mitologia greacă. Se spune că această zeiță s-a născut din spuma mării și sângele lui Uranus. Această geneză spectaculoasă pune în evidență caracterul pur, sublim al elementului apă, Afrodita, zeiță a iubirii, fiind un ideal al frumuseții. Chiar numele îi provine de la cuvântul grec *afros* însemnând „spuma mării”.

De acest aspect sunt legate și alte concepții asupra apei, cum ar fi apa, ca element al vitalității, al regenerării și al învierii, sau Apa, ca element al nemuririi, al tinereții veșnice și al invincibilității; un mit ilustrând această proprietate a apei este cel al scăldării eroului din mitologia greacă, Ahile în apele Stixului de către mama sa Thetis, ce dorea să-i confere nemurire. Există și în mitologia românească, precum și în alte mitologii „fântâni ale tinereții”, a căror apă oferă celui care o bea tinerețe veșnică. Această caracteristică este foarte bine evidențiată de basmele românești, în mitologia românească unde întâlnim termenul „apă vie”. „Apa vie” este apa pe care eroii de basm o beau pentru a-și recăpăta energia și forța, necesară

---

[2] Virgil Șoptereanu, *Mituri literare moderne și postmoderne*, Ed. Paideia, București, 2008, p. 11.
[3] Gaston Bachelard, APA ȘI VISELE, Ed. Univers, București, 1995, p. 17.

în luptele epuizante contra dușmanilor. În „Povestea lui Harap-Alb” de Ion Creangă, personajul Harap-Alb este înviat cu apă vie și apă moartă.

*Apa ca element al distrugerii*. „Ca toate simbolurile, apa comportă sensuri diametral opuse: ea este generatoare de viață și generatoare de moarte.”[4] În foarte multe mitologii se întâlnește mitul unui potop uriaș, care scufundă sub apele sale întreaga lume, mai puțin piscurile munților și în urma căruia reușesc să se salveze un număr mic de oameni și animale. Cel mai reprezentativ este Potopul lui Noe, în care Noe reușește să salveze câte o pereche din fiecare specie de animal. În toate mitologiile în care se întâlnește potopul, acesta este trimis de forța divină, ca pedeapsă pentru neascultarea muritorilor. Apa poate avea și rol apocaliptic. În mitologia nordică, în ziua de Ragnarok, șarpele Jormungand se va ridica din ocean, mișcările sale îngropând sub ape lumea oamenilor, Midgard.

În literatura universală, valențele distructive ale apei apar sub forme mai subtile. De exemplu, Bachelard privește timpul sufletului nostru ca pe o apă adâncă, într-o metaforă a profunzimii. În această imagine apare un copac reflectat, care naște și ucide umbre în fiecare zi. Umbrele care mor în apă suferă de o dispariție lentă și dureroasă. În acest sens, moartea nu mai este doar drama unui ceas fatal, ci o „dispariție melancolică”. Astfel, apa nu mai este doar substanța pe care o bem, ci o substanță care bea, așa cum reiese din replica lui Paul Claudel: „Doamne... ai milă de apele din mine, care mor de sete”. Apa oferă un mormânt cotidian tuturor lucrurilor ce, zilnic, mor în noi, fiind și „simbolul profund, organic, al femeii care nu știe nimic altceva decât să-și plângă nefericirea”. Mergând pe același fir, apa este considerată element melancolic prin excelență și materie a deznădejdii pentru anumite suflete, iar apa expusă multă vreme razelor lunare devine o apă otrăvită, căci „reveria vede în luna care plutește pe ape trupul martirizat al unei femei trădate și damnate; ea vede în lună o jignită Ofelie shakespeariană. „Fuziunea dintre cele două principii ale imaginii ale imaginii: cosmicul Narcis unindu-se cu cosmica Ofelie apare ca o scenă de iubire dintre cer și apă.”[5]

Și pentru Heraclit, apa înseamnă moarte: sufletul, în somn, desprinzându-se din izvoarele focului viu și universal, „tinde să se transforme în apă”. Bachelard consideră că „apele imobile evocă morții, pentru că apele moarte sunt ape stătătoare.” Această apă tăcută, apă întunecată, apă care doarme, apă insondabilă, iată tot atâtea lecții pentru o meditație asupra morții, oferind „lecția unei morți imobile, a unei morți în adâncime, a unei morți care rămâne cu noi, lângă noi, în noi”, întregind imaginea atotcuprinzătoare a morții construită de Rilke în celebrul său poem *Epilog*.

Apa, ca element al metamorfozei; De această proprietate a apei este legat mitul lui Narcis, erou al mitologiei grecești. Acesta a rămas îndrăgostit de chipul său, privindu-l în unda unui lac și vrând să se apropie de el, a căzut în apă și s-a înecat. Trupul său s-a metamorfozat sub proprietatea magică a apei, într-o narcisă. Dar această metamorfoză pornește tocmai din reflecție, din oglindire.

„Apa este privirea (ochiul) pământului, aparatul prin care pământul privește timpul” (Paul Claudel) în timp ce lumea apare ca „un imens Narcis care se gândește pe sine”. În acest context, apa este strâns legată de psihologia oglinzii, privită în dublă perspectivă, ca o contemplare pasivă și una activă, redată de cele două participii: „văzut” și „văzând”. Narcis simte că frumusețea lui nu s-a desăvârșit, trebuie desăvârșită.[6]

---

[4] *Dicționar de motive și simboluri literare*, p. 11.
[5] Gaston Bachelard , APA ȘI VISELE, Ed. Univers, București, 1995, p. 19.
[6] Gaston Bachelard, *op.cit.*, p. 43.

Aici intervine principiul oglinzii, care completează miracolul creației. Apa apare sub această valență în extrem de multe creații ale lui Eminescu, sub forma izvorului, gheții, râului, dar mai ales a lacului: „În lacul cel verde și lin/ Răsfrânge-se cerul senin." („Frumoasă-i", 1866), „Lângă lac, pe care norii/ Au urzit o umbră fină/ Ruptă de mișcări de valuri/ Ca de bulgări de lumină..." („Crăiasa din povești", 1876), „Ca cerul ce privește-n lac/ Adâncul surprinzându-l." („Să fie sara-n asfințit", 1882), „Și Narcis văzându-și fața în oglinda sa, izvorul/ Singur fuse îndrăgitul, singur el îndrăgitorul." („Călin - file din poveste", 1876). Mallarmé redă oglinda apei în „Irodiada": „Floare tristă ce singură crește și nu are altă simțire/ Decât umbra-i cu nepăsare văzută de apă."

Dualitatea imaginii pe care o reprezintă oglinda este întâlnită aproape pretutindeni. Deși dincolo de oglindă se află o lume virtuală, ea este simetrică lumii reale, iar imaginea reflectată este adeseori cea care ne arată exact așa cum suntem, dar ne oferă și perspectiva unei construcții noi. Shakespeare spunea într-un sonet: „Privindu-te-n oglindă spune celui/ ce te repetă, că e timpu-acuma/ alt chip s-aducă-n lume."

*Apa ca element transcedental.* Luntrașul Charon, personaj aparținând mitologiei grecești, era singurul navigator al râului Styx. Acest râu reprezenta singura cale de trecere către tărâmul morților. Acest mit este cauzatorul unui obicei păstrat și în zilele noastre, acela de a pune doi bani pe ochii defunctului. Acești bani aveau sa fie oferiți luntrașului în schimbul traversării râului.

Apa este considerată și un element tranzitoriu, o „metamorfoză ontologică esențială între foc și pământ", dar și o „realitate organică primitivă", „materie care colcăie", substanță primordială a experiențelor onirice. Apa este definită de două dimensiuni: suprafață și volum. Prima are dublă valență: aceea de a oglindi, dar și de a ascunde ceea ce este dedesubt, unde apare ca un „cer răsturnat", căci din această „nuntire a cerului cu apa adâncă" se nasc metafore infinite și totodată precise.[7]

Caracteristica principală a apei este lichiditatea. „Apa este lichidul cel mai desăvârșit, celelalte licori îți dețin fluiditatea de la apă." În ceea ce privește relația ei cu celelalte elemente, apa transformă, „înmoaie" materie. Când două elemente se unesc, acest lucru simbolizează o „nuntă", reprodusă în creația spiritului uman în diverse moduri. Spre exemplu, despre locurile unde apar fântâni se nasc legende, care susțin că acela al fi locul unde a căzut fulgerul – simbol al unirii apei cu focul și condiție a creației continue. Combinația apă – făină devine o plămadă, adică o „legătură substanțială". Prin procesul de frământare, „mâna capătă conștiința nemijlocită a succesului progresiv, a unirii dintre pământ și apă." Vâscozitatea apei este astfel interpretată fie ca element universal al vieții, fie ca „urma unei oboseli onirice".[8] Ideea deformării este regăsită, de exemplu, în ceasurile moi, curgânde, ale lui Salvador Dali.

În ceea ce privește conceptul de puritate, lăsând la o parte puritatea rituală, Bachelard explică faptul că „imaginația materială găsește în apă materia pură prin excelență. Apa se oferă deci ca simbol natural pentru puritate; ea conferă sensuri precise unei psihologii complexe a purificării." Apa este considerată purificatoare în majoritatea religiilor, aici menționând hinduismul, islamismul, creștinismul și iudaismul.

Însă cine este acest genial pictor al regatului apei, eternele mări? A trecut aproape un secol și jumătate de când Ivan Aivazovski a devenit unul din cei mai populari pictori ruși, dar

---

[7] *Idem.*
[8] Gaston Bachelard, OP.CIT.

și unul din cei mai cunoscuți pictori ai tuturor timpurilor, cunoscut și apreciat în special pentru metoda sa de pictură „după memorie”. Puțini sunt aceia care reușesc în timpul vieții să atingă o asemenea celebritate, așa cum a obținut Aivazovski încă de la debutul său. Renumule său a fost excepțional și total: tablourile sale provoacă admirația pictorilor, cunoscătorilor și a publicului larg. În 1840 numele artistului care tocmai terminase studiile de la Academie era deja bine cunoscut în Rusia și peste granițe, fiind membru al mai multor academii străine. Succesul său era binemeritat, dat fiind faptul că nu exista nici un maestru al picturii care să fie capabil să reproducă cu atâta convingere și cu o asemenea libertate diferitele stări ale apelor marine. Aivazovski nu era doar un pictor al mării, el o cunoștea și o iubea cu patimă. Și chiar dacă, în timpul îndelungatei sale cariere, a mai imortalizat și alte peisaje și a realizat chiar și portrete, acestea nu au foste decât scurte digresiuni. Până în ultima zi a vieții sale a rămas fidel genului pe care l-a ales.

A debutat în cariera sa artistică într-o perioadă în care înflorea în Rusia genul romantic, care a jucat un rol important în dezvoltarea artei peisagistice din timpul celei de-a doua jumătăți a secolului al XIX-lea. Romantismul nu este prezent doar în primele sale lucrări, ci și în cea mai mare parte a picturilor din ultima perioadă de viață. Naufragiile, bătăliile navale, furtunile au constituit întotdeauna temele sale predilecte.

Păstrând linia marilor peisagiști ruși de la începutul secolului al XIX-lea, fără să fi imitat vreodată pe cineva, Aivazovski și-a creat propria școală, care a marcat considerabil genul marinelor din vremea lui și a generațiilor care au urmat. Pe de altă parte, pot fi remarcate în opera lui trăsăturile ce aparțin culturii armene, căreia i-a rămas fidel întreaga viață.[9]

De unde această fascinație acaparatoare pentru tablourile lui Aivazovski? Într-un poem dedicat marelui pictor, pictorul italian Turner a răspuns parțial la această întrebare: o extraordinară asemănare cu natura, puterea de a transmite anumite efecte greu de perceput ale apei în mișcare, reflexiile lunii și strălucirea soarelui. Reprezentarea veridică dar, în același timp, teatralizată a mării captivează publicul până la identificare. Însă Aivazovski nu a avut dintotdeauna cheia acestei veridicități a expresiei. După mulți ani de încercări, și-a descoperit, în sfârșit, metoda proprie: pictura din memorie, fără studii prealabile, ajutându-se doar de simple schițe în creion. În atelierul său nimeni nu avea voie să-l deranjeze, pentru a se putea concentra asupra memoriei sale vizuale. Explicând această metodă, pictorul spunea: „Mișcarea elementelor este insesizabilă: a picta o lumină, o rafală de vânt, un șuvoi de apă este aproape imposibil după natură. Pentru a le putea picta, artistul trebuie să le păstreze în memorie”. Dealtfel, realitatea ontologică a apelor concepută în plan simbolic, poate fi redată și la nivelul imaginației, care reprezintă legătura noastră cognitivă cu planul mitologic, cu spațiul în care au luat naștere miturile, căci lumea imaginară creată de mitologie „ne este accesibilă și din experiențele propriei noastre imaginații”.[10]

Memoria sa fenomenală și imaginația romantică i-au fost ajutor în rezolvarea acestei probleme. Însă cel mai important aspect al acestei metode, lejeritatea și rapiditatea cu care picta l-au adus de multe ori în situația de a se repeta, de a produce tablouri cu o nuanță de frumusețe artificială. Cu toate acestea, în tablourile sale se sesizează existența unui „ușor strat de uimire poetică, apropiată de uimirea filosofică a anticilor, în momentele de contemplare a lumii înconjurătoare.” Acest sentiment de uimire, „împreună cu conștiința vagă a unei noi

[9] *Aivazovski*, Editions d`Art Aurore, Léningrad, 1980, p. 9.
[10] Mircea Eliade, *Istoria credințelor și ideilor religioase*, vol. 1-3, Chișinău, 1992, vol. 1, p. 35.

taine", sau a unei presimțiri tainice, imanente mitului, se transmite și celui care privește, așa cum afirmă Virgil Șoptereanu în cartea sa, parafrazându-l pe Viaceslav Ivanov.[11]

**Ipostaze ale mării în viziunea marelui pictor**

De ce se poate discuta despre o simbolistică a apei la Aivazovski, în contextul în care acesta a pictat-o într-un mod brut, ba chiar „brutal", cu o sinceritate demnă de marii romantici ai secolului al XIX-lea? Răspunsul la această întrebare presupune un ocol amplu prin domeniul psihologiei moderne, care explică în termeni științifici anumite noțiuni cum ar fi aceea de compulsiune sau de temperament, nevoia obsedantă a anumitor artiști de a reveni la anumite arhetipuri și a le reda mereu, sub orice formă și prin intermediul oricărei arte. Aceste compulsii, cum ar fi atracția lui Aivazovski pentru apă, în special apa mării, atracție de care se lasă stăpânit ca de o fervoare mistică, consumatoare, capătă expresie și sens în decodificarea anumitor simboluri care însoțesc aceste arhetipuri și provin din însăși inconștientul colectiv, reflectat în mod recurent în toate manifestările artei milenare a tuturor civilizațiilor.

Dintre toate valențele apei, enumerate în prima parte a acestei lucrări, Aivazovski se oprește cel mai mult asupra apei violente, a apei cu voință proprie, cu legi proprii, care vine ca o contrapondere a cerului, adesea cele două planuri întâlnindu-se în operele sale la confluența dintre real și ireal, în contextul unei cețe dese, care face trecerea dintre cele două planuri atât metaforic, cât și în realitate, fiind alcătuită, la nivel epistemologic, din amestecul celor două elemente, aer si apă. Dealtfel, Aivazovski nu se sfiește să „amestece" cele patru elemente, într-un metisaj care adesea apare catastrofic pentru om, cum ar fi „Bătălia de la Sinope" (1853), un tablou în care focul și apa se amestecă într-o priveliște dinamică a dezastrului.

Dacă ar fi să extragem din întreaga operă a pictorului subtemele ce revin cu precădere, am putea clasifica tablourile acestuia în naufragii și bătălii marine, peisaje tempestuoase, animate în majoritatea cazurilor de corăbii, marea în cea mai desăvârșită claritate, pătrunsă de lumina selenară, sau peisajele diurne cu tematică variată: diverse locuri, spații, orașe sau chiar oameni, toate având în comun prezența, chiar și în plan secundar/lateral al elementului acvatic. Efortul acestei lucrări constă practic în încercarea de a pătrunde în rațiunile inconștiente ale nevoii pictorului de a reda spațiul marin sub toate formele sale, ce au totuși în comun un singur lucru: adorația cu puternice accente mistice a acestei forțe capabile să susțină viața, dar să o și ia fulgerător, într-un acces de furie monumentală a naturii dezlănțuite, o forță cu voință proprie, superbă și liberă în majestatea ei imperativă și grațioasă în liniștea sa contemplativă.

O bună parte din lucrările celebrului pictor emană o extraordinară forță dramatică, având ca temă zbuciumul oamenilor în lupta dintre ei sau în luptă cu forțele dezlănțuite ale naturii marine. În ceea ce privește bătăliile marine, acestea îl leagă pe Aivazovski în mod oficial de marina rusă, motiv pentru care, dată fiind profunda considerație pe care i-o purta comandantul flotei, această legătură a căpătat uneori forme absolut excepționale. De exemplu, în 1846, în timp ce Aivazovski își sărbătorea cea de-a zecea aniversare a activității sale artistice, o escadrilă alcătuită din nave de luptă, condusă de amiralul Kornilov, a venit tocmai de la Sevastopol pentru a saluta, în onoarea pictorului. Majoritatea tablourilor de luptă au fost

[11] Virgil Șoptereanu, *Filozofia mitului în literatura rusă*, Editura Universității București, 1997, p. 11.

realizate între anii 1836 și 1848, cu intenția explicită de a readuce în memorie și a reînvia trecutul glorios al flotei ruse. Tablourile sunt caracterizate de puternic avânt romantic şi de emoție. Aceste trăsături ale talentului lui Aivazovski și pasiunea sa pentru efectele de lumină se fac remarcate în mod special în tabloul plin de dramatism, ce evocă bătălia de la Chesma. Spectacolul agoniei flotei turce incendiate de către un arsenal rusesc este redat cu o măiestrie cuceritoare și intensă. Reflexia flăcărilor se înfăţişează în lumina lunii, în timp ce un fum gros se ridică spre cer; violetul și negrul se amestecă într-o gamă tragică. În „Luptă în strâmtoarea Chio”, tablou plin de tensiune internă, pictura traduce admirabil profunzimea spațiului alternând siluetele navelor pe diferite planuri succesive.

Spectacolul distrugerii umane este potențat de cel al furiei apelor, capabile să înghită fără milă corăbii întregi în timpul furtunilor, completat însă de tabloul naufragiului, al salvării, al izbânzii omului în lupta cu forța naturii descătușate. Apa apare aici în toată splendoarea ei monstruoasă, ca o avanpremieră a potopului final, apocaliptic. În construcția caracterului dramatic al confruntării om-natură, pentru a adânci sentimentul de „catastrofic”, Aivazovski optează de cele mai multe ori pentru corăbii, prezente în majoritatea tablourilor sale dinamice. Acestea apar ca mici ancore de civilizație umană, întotdeauna mult prea firave pentru a face față apei dezlănțuite. În lipsa acestui simbol al realizării spiritului uman, tablourile lui ar fi doar simple redări ale unei naturi solitare, închise în ea însăși, nevoite să se întoarcă asupra propriei sale existențe fără sens, animată doar de propria furie și neputință. Însă chiar și în cele mai crâncene încleștări, apa apare populată, animată, vie, comunicantă. Același lucru l-a înțeles și Șișkin: pentru a reda spațiul naturii este imperativă prezența umană, chiar și în plan secund, mai ales în plan secund, pentru a evidenția raportul dintre om şi natură, insuflând sentimentul unei admirații smerite. Diferența dintre cei doi în ceea ce privește raportarea la tipul de natură ales de fiecare este elementul dramatic, care la Șișkin lipsește. Dacă Șișkin e majestuos, Aivazovski e monumental. Unul se raportează la natură (imensele peisaje rusești) cu grația unui liric, iar celălalt cu bagheta unui dirijor într-un spectacol dramatic. Felul în care cei doi raportează elementul natural la om se regăsește și în motivul luceafărului eminescian care, în absența prezenței umane, înțelege că în măreția sa de proporții cosmice rămâne închis în sine însuși, „nemuritor și rece”, cu alte cuvinte fără sens, neavând un contrapunct în care să se reflecte. Aici apare motivul apei ca oglindă, capabilă să se desăvârșească pe sine doar în raport cu factorul uman. Acest motiv apare însă inversat. Putem constata la Aivazovski o capacitate foarte mare de personificare a elementului ontologic ales. În viziunea sa, nu omul se reflectă în oglinda apei, ci, dimpotrivă, apa este cea care are nevoie de prezența umană pentru a putea fi văzută, iubită și temută, cu alte cuvinte pentru a putea exista. Aivazovski se afundă atât de mult în energia acestui element, încât îi împrumută din conștiința sa, căci în tablourile sale, apa are o personalitate proprie. Nu este doar un decor, ci un personaj cu voință și personalitate proprie, care are nevoie de om pentru a-și împlini destinul.

Ca și în cazul bătăliilor pe mare, tablourile reprezentând furtuni oferă privirii un peisaj apocaliptic: valuri dezlănțuite de un vânt puternic, spărgându-se în corăbii care se zbat într-o încleștare crâncenă, și într-o permanentă încercare nereușită de a-și menține verticalitatea. Micile siluete umane – acolo unde sunt vizibile – pe al căror chip nevăzut se poate intui spaima și disperarea unei lupte neechitabile cu un duşman de neînvins, apar ca niște infime monumente ale implorării. Un exemplu de astfel de tablou plin de dramatism este „Furtună pe Marea Nordului” (1865), în care, în încleștarea colosului de ape, norii „curgânzi” în valuri sub lumina lunii, par că înghit o corabie într-o imensitate de ceață, în timp ce câteva siluete umane

abia întrezărite plutesc în derivă în prim plan, cu brațele ridicate, ca într-un act suprem de rugăciune.

Un tablou de un extraordinar dinamism este „Naufragiul” (1843). Ceea ce șochează la contemplarea acestuia este sentimentul contradictoriu al unei lupte pe jumătate câștigate, însă nesigure. Este peisajul unei furtuni al cărei punct culminant pare să fi trecut, dar al cărei furii încă nu s-a domolit. Tabloul este animat de câteva prezențe umane răzlețe, care au reușit să supraviețuiască datorită unor plute improvizate, cel mai probabil bucăți de lemn desprinse dintr-o corabie doborâtă de furtună. Planul drept al imaginii este încă „bântuit” de stihiile apei, în timp ce planul din stânga oferă perspectiva incertă a unei posibile salvări: o stâncă înaltă și abruptă, semi-luminată de veșnica lună, care se „presupune” discretă în spatele norilor. Tabloul e încărcat cu o tensiune mocnită, tacită, a echilibrului fragil dintre speranța unei probabile, proxime salvări și posibilitatea implicită a absenței unui țărm care să ofere stabilitate, căci pictorul nu oferă detalii despre calitatea pământului spre care se îndreaptă oamenii pe plutele improvizate, ci, dimpotrivă, oferă indistinct imaginea unui perete stâncos teoretic imposibil de surmontat. Acest tablou este o dilemă a supraviețuirii, o metaforă a gestului final făcut de Iona, în încercarea de a sparge acest cerc vicios și a ieși la un liman.

În peisajele selenare se pot vedea, cel mai bine poate, impulsurile romantice ale artistului, căci prezența lunii pare a fi indisolubil legată de acest motiv al oglinzii. Sub toate manifestările sale, acest „personaj” (apa) pare dominat de nevoia narcisistă a unei reflectări. În acest caz, lumina lunii pare a juca rolul felinarului ce potențează stările apei: îi amplifică puterea atunci când e înfuriată și îi transformă calmul într-o melancolie tăcută și prietenoasă. În tablouri precum „Golful Napoli la lumina lunii” (1842), „Vedere maritimă” (1841), „Calvar pe malul mări” (1845), „Clar de lună” (1849), „Noapte în Crimeea” (1859), „Noapte pe Marea Neagră” sau „Vedere maritimă sub lumina lunii” (1878) apare această dedublare a planurilor ontologice, care se unesc, fără însă a se amesteca, căci luna, în profunzimea spectrală rece, nu are puterea de a pătrunde dincolo de suprafața apei. Aceste peisaje tipic romantice amintesc versurile eminesciene:

„Lună tu, stăpân-a mării, pe a lumii boltă luneci
Si gândirilor dând viață, suferințele întuneci; (...)
Peste câte mii de valuri stăpânirea ta străbate,
Când plutești pe mișcătoarea mărilor singurătate!” (Scrisoarea I)

Tot din galeria tablourilor romantice fac parte și cele câteva lucrări care înfățișează personaje celebre cu alură romantică, cum ar fi „Napoleon pe insula Sfânta Elena” (1897), un tablou înfățișând un Napoleon minuscul în comparație cu imensitatea de ape care îl despart de lumea pe care dorise atât de mult să o stăpânească, dar care păstrează totuși, damnat, aceeași postură de etern cuceritor care i-a atras și calitatea de erou romantic sau imaginea mitologicului Poseidon ieșind din valurile mării împreună cu suita sa de personaje zeiești, pe câțiva cai albi într-un galop frenetic, ce pare să fi luat naștere din însăși spuma valurilor sparte la granița celor două spații: pământ și apă. Tributar aceleiași tendințe, Aivazovski nu ratează nici ocazia de a-l înfățișa pe scriitorul romantic al timpului său, Pușkin, în două ipostaze evident legate de veșnica sa obsesie: marea. Unul din aceste portrete: „Pușkin la marginea falezei în Crimeea” (1880) îl surprinde pe Pușkin într-o ipostază contemplativă, la lumina aceleiași atotputernice „regină a nopții moartă” ce a exaltat spiritele a generații întregi de poeți și pictori.

O ultimă categorie de tablouri ar fi aceea a diurnelor. Aici îl surprindem pe artist în momentele sale de călătorie, imortalizând diverse mări, în cele mai diverse ipostaze și apelând la cele mai inedite pretexte pentru a surprinde apele din diverse spații geografice. Aici am putea aminti tablourile care înfățișează aspecte din ținutul său natal, cum ar fi „Bătrâna Feodossia" (1839), „Coasta Amalfi" (1841), „Veneția" (1842), „Vedere pe insula Capri" (1845), „Bursă la Sankt Petersburg" (1847), „Vedere către palatul Peterhof și arteziene" (anii 1840), „Turul Leandrei la Constantinopol" (1848), „Seară în Crimeea" (1848), „Mânăstirea Saint Georges" (1858), „Insula Rodos" (1861), „Insula Creta" (1867), „Cascada Niagara" (1893) ș.a.

În aceste ultime tablouri, apa apare liniștită, binevoitoare ca o completare și o susținere a vieții, la antipod cu viziunea apocaliptică a furtunilor marine, pe care le ipostaziază în alte tablouri.

Dacă ar fi, așadar, să ne oprim asupra ipostazelor simbolice ale apei, ce predomină în opera lui Ivan Aivazovski, am remarca în primul rând perspectiva confruntării permanente dintre om și stihia apei a cărei putere crește pe măsura întinderii sale. Apa are, în acest caz, un caracter distructiv, căpătând trăsături puternic personalizate caracterizate de furie incontrolabilă. În comparație cu această apă „înfuriată", omul nu mai este perceput de Aivazovski ca un axis mundi, ci ca o ființă măruntă la scală universală, dependentă de bunăvoința naturii adeseori iraționale și răzbunătoare, fără însă a-l priva de demnitate. Însă aceeași pseudo-conștiință care îi imprimă apei un elan distructiv, îi oferă și grația unei armonii cu celelalte principii: pământul, aerul și focul. Ființa umană, forțată să trăiască în acest echilibru precar, la confluența dintre cele patru elemente dătătoare de viață, dar și aducătoare de moarte, își găsește confort în încercarea de a pătrunde cu toată profunzimea spiritului în esența ontologică a acestor substanțe, identificându-se cu ele, cu teamă și admirație, ca în fața unor zei primitivi. Relația inconștientă, arhetipală, dintre spiritul și percepția umană și aceste forțe ale naturii înconjurătoare se regăsește dintotdeauna în acel inconștient colectiv jungian, de unde coboară pe filon artistic sau folcloric în creația umană, indiferent de forma pe care o îmbracă aceasta, pentru a cinsti „zeii" dătători de viață și a le implora protecția atemporală în această dimensiune a existenței guvernată de legile timpului și ale spațiului.

## Bibliografie


**AIVAZOVSKI**, Editions d`Art Aurore, Léningrad, 1980

**BACHELARD**, G, *Apa si visele*, Ed. Univers, București, 1995

**ELIADE**, M., *Istoria credințelor și ideilor religioase*, vol. 1-3, Chișinău, 1992

**JUNG**, C.G., *Arhetipurile și inconștientul colectiv*, Ed. Trei, București, 2003, cap. „Despre arhetipurile inconștientului colectiv"

**ȘOPTEREANU**, V., *Mituri literare moderne și postmoderne*, Ed. Paideia, București, 2008

**ȘOPTEREANU**, V., *Filozofia mitului în literatura rusă*, Editura Universității București, 1997

Dicționar de motive și simboluri literare, pag. 11 (http://www.scribd.com/doc/25222159/Dictionar-de-Motive-Si-Simboluri-Literare)

http://reteaualiterara.ning.com/profiles/blogs/apa-simbol-al-vietii-si-al

http://ro.wikipedia.org/wiki/Arhetipalitatea_imaginilor

# ÎNTRE ÎNĂLȚARE ȘI PRĂBUȘIRE. OPȚIUNI ANTAGONICE ÎN *DYBUK* DE S.AN-SKY
# BETWEEN ASCENSION AND FALL. ANTAGONISTIC ALTERNATIVES IN S. AN-SKY'S *THE DYBBUK*

**Ioana BUJOR**

O analiză a formelor care alcătuiesc lumea, văzută ca un întreg, sugerează faptul că factura complexă a acesteia stă în dualitatea elementelor care o compun. Interpretând extensiv această afirmație, se poate vorbi despre un ansamblu amplu de perechi dihotomice, precum: bine și rău, urât și frumos, iubire și ură, viață și moarte, etc. În fapt, toate acestea pot fi considerate ca fiind integrate naturii umane, subiect ce a constituit obiect al fascinației încă din cele mai vechi timpuri. Ele sunt parte a ființei umane, care este construită și ea, în esență, pe o dualitate, anume, dualitatea trup și suflet.

Edificator pentru această idee este tratatul lui Platon, *Phaidon,* un elogiu adus nemuririi sufletului, care apare ca o necesitate pentru a atenua ideea morții inexorabile a lui Socrate. Moartea nu mai are o valență negativă, ci se afirmă vehement faptul că „dacă voim vreodată să cunoaștem realitatea, trebuie să ne lepădăm de trup, căci lucrurile în sine trebuie cercetate numai cu spiritul”[1]. Tot în această lucrare stă filosofia socratică ce va influența umanitatea în secolele ce vor urma, care se bazează pe înlănțuirea sufletului în trup, eliberarea lui fiind posibilă doar în momentul morții.

Însă, înclinația spre acest subiect este un lucru comun în contextul dezbaterilor filosofilor din Grecia Antică, care obișnuiau să își contureze preocupările în jurul unor astfel de teme. De aceea, pentru a surprinde universalitatea problematicii este important să ne referim și la literatura ebraică, anume la un fragment din *Manuscrisele de la Marea Moartă* ale Comunității de la Qumran *: What, indeed, is the son of man, among all your marvellous deeds?As what shall one born of woman be considered in your presence? Shaped from dust has he been, maggots food shall be his dwelling; he is spat saliva, moulded clay, and for dust is his longing*[2]. Textul, scris în secolele III – II î.Hr., pledează pentru măreția divinității și accentuează faptul că omul este doar *praf și pulbere.*

Printre exemplele multiple care tratează această temă, au existat și abordări diferite. Un exemplu deosebit de relevant este celebra piesă a lui S. An-sky (pseudonim al lui Solomon Rappoport), *Dybuk.* Aceasta a fost scrisă între 1913 și 1916, inițial în limba rusă, urmând să

---

[1] Platon, *Apărarea lui Socrates, Kriton și Phaidon*, trad. Cezar Popacostea, Casa Școalelor, București, 1923, p.133.

[2] „Cu toate acestea, ce este sufletul omului între toate faptele tale extraordinare? Drept ce ar trebui considerat unul născut din femeie înaintea ta? Fiind creat din praf, mâncare pentru viermi ar trebui să fie trupul său; el este salivă, trup lipit cu lut și însetat de deșertăciune” în Florentino García Martínez și Eibert J.C. Tigchelaar, *The Dead Sea Scrolls Study Edition*, Brill, Leiden; New York; Köln, 1999, p. 99 (trad. mea).

fie tradusă ulterior în idiș de însuși An-sky. Piesa aduce în prim plan două personaje, Hanan și Leea, promiși unul altuia dinainte de a se naște printr-o înțelegere făcută între părinții lor. Totuși, moartea tatălui băiatului și pierderea legăturii dintre cele două familii, îl determină pe Sender (tatăl Leei) să treacă cu vederea înțelegerea din trecut și să caute un alt mire pentru fiica sa. În acest context, Hanan apare ca un personaj controversat, ce se îndeletnicește cu diferite practici religioase nepermise și care va muri la sfârșitul primului act. Figura sa va apărea însă din nou în piesă, sub o altă formă. El va întruchipa un demon ce posedă trupul Leei – *dybbuk* – cu scopul de a împiedica nunta acesteia cu noul mire ales și de a-și împlini (într-un plan care transcede realitatea) dragostea pământeană ce le era sortită.

Mesajul criptic al acestei piese transpare din primele rânduri ce deschid Actul I (aceleși rânduri care vor închide și actul final al piesei), anticipând nivelul de adâncime al textului:

De ce oare / Prăvălitu-s-a duhul
În adâncimea adâncimilor / – Prăbușirea sufletului
Poartă în sine / Înălțarea sa[3].

Lucrarea de față își găsește temeiul în decodificarea mesajului ascuns al piesei, pornind de la acest „molcom cântec mistic”, după cum îl numește autorul. Analiza pe care doresc să o propun se dorește a fi centrată pe elementele antagonice care susțin construcția complexă a piesei, elemente care vor fi dezvoltate pe parcursul lucrării. Voi structura acest demers pe două planuri: unul extrinsec, ce vizează firul principal al desfășurării acțiunii, cât și justificarea unei astfel de abordări și un nivel intrinsec, în care îmi propun să definesc cum se raportează conceptul de *dybbuk* din piesă la ideile filosofiei cabalistice și la amestecul dintre cele două lumi – contingent și transcendent. Pentru susținerea conceptelor teoretice de Cabala, mă voi folosi de studiile lui Gershom Sholem care tratează în mod amănunțit acest subiect[4].

## Individul, produs al colectivității

Interpretarea de la care voi porni analiza are la bază ideea potrivit căreia, *prăbușirea* și *înălțarea* sfletului¸ sunt, de fapt, coordonatele destinului lui Hanan. Personajul este unul remarcabil și are un parcurs neobișnuit, căci, deși moare la sfârșitul Actului I, el continuă să fie figura centrală a piesei fiindcă va poseda trupul sortitei sale, Leea, sub forma unui *dybbuk,* de unde și numele piesei. Pentru lămurirea acestui termen, Gershom Sholem afirmă : „În folclorul și credința populară iudaică, un spirit rău sau un suflet condamndat care intră într-o persoană aflată în viață, se unește cu sufletul ei, cauzează boli psihice, vorbește prin gura ei și reprezintă o personalitate separată și străină, poartă denumirea de *dybbuk*”[5].

Așadar, la prima vedere, piesa, structurată în patru acte, aduce în prim plan un subiect recurent în literatura ebraică, anume căsătoria, realizată, însă, după normele tradiției iudaice. Cei care aranjează căsătoria mirilor sunt părinții, iar dragostea/ dorința individului/ propria fericire nu își găsesc locul și devin concepte mult prea moderne în cadrul acelei lumi patriarhale.

[3] S. An-sky, *Dybuk*, trad. de I. Ludo, I. Brănișteanu, București, 1912, p. 5.
[4] Vezi Gershom Scholem, *Origins of the Kabbalah*, trad. de A.Arkush, Jewish Publishing Society și Princeton University Press, Philadelphia, 1987 și idem, *Kabbalah,* Meridian, New York and Scarborough, 1978.
[5] Gershom Sholem, *Kabbalah*, *ed.cit*., p.349.

Actul I aduce în fața cititorului figura misterioasă a lui Hanan, care este descris ca fiind un învățăcel din *ieșiva* (instituție formală de învățământ superior-religios). Alte personaje realizează portretul său, în încercarea de a aduce o justificare pentru persoana lui, aproape absentă. Se precizează faptul că fusese cel mai bun la învățătură și obținuse diploma de rabin. Însă, „deodată, a pierit, par'c'a intrat în pământ și multă vreme nu s'a mai arătat pe aici…”[6]. După ce s-a întors, personajele afirmă cu dezamăgire că „nu mai e acelaș. Mereu pus pe gânduri, o ține numai în posturi, de la o Sâmbătă la alta…”[7]. Descrierea se încheie cu afirmația „Cică s'ar îndeletnici cu Cabala”[8], sporind misterul. În ceea ce privește raportul care există între destinul lui Hanan – suflet – Cabala, voi vorbi în partea a doua a acestei lucrări, când voi analiza stratul intern al piesei.

Încă din această descriere a personajului central transpar două interese antinomice, rabinatul și preocupările pentru Cabala, formă de misticism evreiesc. În acest sens, pentru a valorifica mesajul piesei, dar și pentru a justifica dihotomiile multiple ce apar de-a lungul acesteia, este important să explicăm contextul în care a fost scrisă. Perioada redacțională atribuită piesei (1913 - 1916) corespunde, pe plan cultural, cu perioada pe care filologii ruși au numit-o *Silver Age* – echivalent al unei *Belle Epoque* – o perioadă de înflorire a scrierilor literare, cuprinsă între secolul al XIX-lea și începutul secolului al XX-lea. Totuși, deși limba sa maternă era idiș, An-sky alege să publice piesa, în varianta sa originală, în rusă, organizând și structura internă a piesei după tradiția teatrului rusesc. Opțiunea sa este una justificabilă: pe de o parte, limba rusă ar fi atras interesul unui public mai larg, pe de altă parte, teatrul în Rusia secolelor XIX-XX devine „cea mai prestigioasă formă de expresie culturală”[9]. Pe plan politic, este vorba de perioada Imperiului Țarist în care își pune amprenta și mișcarea de renaștere a hasidismului. În acest context, cele trei limbi în discuție – rusă, idiș și ebraică – nu numai că reflectă trei mișcări diferite culturale existente în rândul evreilor din Imperiul Țarist, dar totodată, determină postura interpretativă a dramei[10].

Urmând aceste argumente, și cuplul Hanan – Leea, dedublat de apariția *dybbuk*-ului, apare ca expresie a contextului extern cultural – politic al vremii, dar și a lumii iudaice, în care avem de-a face cu o ruptură între structurile tradiționale ale comunității evreiești (promovate de tatăl Leei – Sender, care caută un mire potrivit pentru fiica sa) și dorința individului (reprezentată de Leea și Hanan). Așadar, în momentul nunții, înfățișată în Actul II, Leea afirmă vehement „Nu tu ești sortitul meu!”[11], urmând o succesiune de întâmplări care vor culmina cu stăpânirea trupului fetei de un duh (în fapt, spiritul mort al lui Hanan), cel care o va și duce în lumile de sus. Acest fir principal, de suprafață, este dedublat de un plan intern, cu interpretări mult mai profunde, accentul punându-se pe apariția controversată a duhului malefic, *dybbuk*.

[6] S. An-sky, *Dybuk*, *ed.cit*., p. 14.
[7] *Ibidem*.
[8] *Ibidem*.
[9] Gabriella Safran și Steven J. Zipperstein (eds.), *The Worlds of S. An-sky: A Russian Jewish Intellectual at the Turn of the Century*, Stanford University Press, Stanford, 2006, p.170.
[10] *Ibidem*, p. 169.
[11] S. An-sky, *Dybuk*, *ed.cit.,* p.63.

**Misticismul intrinsec**

În rândurile anterioare, am făcut referire la relația care există între structura internă a piesei și Cabala. Pentru explicarea acestui concept, mă voi folosi de definiția pe care o oferă Ioan Petru Culianu în *Călătorii în lumea de dincolo*, anume, „Kabala este o formă de misticism evreiesc cu rădăcini, pe de o parte, în speculații gramatologice și numerologice care conduc la ‹‹Sefer yetsirah›› (Cartea Creației; probabil secolul al IV-lea e.c), și pe de altă parte, în literatura *hekhalot*”[12]. *Cartea Creației* reprezintă un text de dimensiuni reduse din Evul Mediu, ce construiește un discurs cosmologic, având un caracter obscur și enigmatic. În esență, se face referire la cele 32 de căi ale înțelepciunii - înțelepciunea divină (*hokhmah*) - prin care Dumnezeu a creat lumea. Termenul *hekhalot* provine din limba ebraică și face referire la cele șapte palate prin care omul trebuie să treacă pentru a ajunge la carul unde este Dumnezeu. Pentru lămurirea definiției lui Culianu, voi recurge la textul piesei *Dybuk*, în paralel cu explicațiile pe care le oferă Gershom Sholem în studiile sale. În Actul I, Hanan propune o analiză atentă a sulurilor Torei, prin afirmația pe care o face:„Suluri stau înghesuite unul în altul tăcute, liniștite. În ele zac ascunse toate tainele, toate adâncurile înțelepciunii lui Dumnezeu, de la facerea lumii și până în vecii vecilor. Și ce greu e să smulgi din ele o taină sau un sfat al Dumnezeului cel neapropiat. Ce greu! (numără sulurile legii) Unul..două..trei..patru..cinci...șase...șapte...opt…nouă suluri. Numărul nouă închide în el cuvântul dreptatea”.

Numerologia, despre care vorbește și Culianu anterior, reprezintă un element important în Cabala, întrucât numărul treizeci și doi este despărțit într-o sumă formată din cele douăzeci și două de litere ale alfabetului ebraic și cele zece numere primordiale – numite *sefiroth.* Interesantă este interpretarea dată celor 22 de litere ale alfabetului (de aici, speculațiile gramatologice). Așa cum dezvoltă Gershom Sholem în *Origins of Kabbalah,* acestea se pot împărți în trei grupe, după cum urmează: literele *aleph, mem, shin* corespund cu eterul, apa și focul. A doua grupă este reprezentată de cele șapte consoane duble, echivalente cu cele șapte planete, șapte zile, șapte orificii ale corpului, șapte elemente contrastante fundamentale în viața omului: viață și moarte, pace și dezastru, înțelepciune și prostie, prosperitate și sărăcie, frumusețe și urâțenie, dominație și servitute, fertilitate și devastare. La acestea se adaugă cele douăsprezece consoane simple care corespund cu semnele zodiacului, lunilor anului, mădulare principale ale corpului omenesc.[13]

Însă, evoluția Cabalei are la bază un nou text care apare în Franța, în condiții anonime, numit *Sefer haBahir* (*Cartea Luminii*). Acesta este scris în ebraică și aramaică, și deși nu are o unitate textuală, dezvoltă ideile precedente din stagiile inițiale ale Cabalei. Diferența fundamentală stă în definirea termenului de *sefiroth.* Dacă în *Cartea Creației*, cele zece *sefiroth* sunt reprezentate de elementele ce stau la baza creației lumii, în *Sefer haBahir* capătă înțelesul de cele zece puteri/ atribute (*middoth*) principale ale divinității, anume: *Kether* (Coroana), *Hochmah* (Înțelepciunea), *Binah* (Inteligența), *Hesed* (Mila), *Geburah* (Dreptatea), *Tipheret* (Frumusețea), *Netzah* (Veșnicia), *Hod* (Temelia), *Yesod* (Victoria), *Malkut* (Regatul).

Și totuși, întrebarea care poate apărea de aici este *Quid prodest?* Care este scopul final al Cabalei și de ce a stârnit atât de mult interesul adepților ei? O analiză mai atentă poate

---

[12] I.P.Culianu, *Călătorii în lumea de dincolo*, trad. de Gabriela și Andrei Oișteanu, Polirom, Iași, 2007.
[13] Cf. Gershom Scholem, *Origins of the Kabbalah*, *ed.cit*., p.27.

demonstra faptul că, dincolo de aspectul mistic și criptic, țelul final al Cabalei este unul nobil, concretizat în crearea unei legături profunde cu Dumnezeu, însă nu în sensul comun perceput astăzi, ci în sensul de *devekut*. Acest concept reprezintă idealul cabaliștilor, integrarea în spiritualizare, de a ajunge la perfecțiune alături de divinitate.

Hanan, personajul piesei lui An-Sky, cunoaște și conștientizează acest lucru, de aceea realizează în Actul I un elogiu Cabalei, afirmând, „Dar Cabala..Cabala…Cabala! Ea smulge sufletul din cleștele pământului, ea'l înalță pe om spre palatele cerești, ea-ți deschide înaintea ochilor toate porțile dumnezeiești, ea te mână deadreptul spre grădinile Domnului, ea desvăluie un colț al marei cortine…”[14]. În același timp, când este întrebat de un alt personaj al piesei (Enoch) unde vrea să ajungă cu această practică, Hanan dezvăluie, metaforic : „Eu vreau…vreau să ajung la un diamant limpede și sclipitor, să-l topesc în lacrimi și să-l absorb în sufletul meu. Eu vreau să ating al treilea cer, vreau să răzbat în împărăția frumuseții…”[15].

Cu toate acestea, sfârșitul Actului I aduce în prim plan moartea bruscă a lui Hanan, fără a fi oferite prea multe explicații sau detalii. Tot ce se precizează este faptul că a murit cu cartea Îngerului Reziel în mână. Acest lucru nu este întâmplător, având în vedere faptul că Reziel este unul dintre cei zece arhangheli, „legendarul autor al Cărții lui Reziel, carte gravată în safir și care conține toate tainele cosmosului”[16]. În acest context, următorul act se bazează pe personajul feminin, Leea. Deși fusese aproape absentă în primul act, această parte îi pune în evidență o înțelepciune deosebită, alături de concepții filosofice complexe și bine argumentate legate de natura sufletului în timpul vieții și după moarte. Afirmațiile ei sunt sintetizate în cuvintele Solului, personaj care are rolul de mediator rațional de-a lungul piesei, cel care oferă explicații asupra mesajului emis: „Sufletele celor morți se întorc pe pământ, dar nu ca niște duhuri rele, fără trup…Sunt suflete cari trec prin câteva trupuri, până izbutesc să se mântuiască..să se curețe de păcate! Sufletele pătate intră în dobitoace, ori în păsări, în pești…sau chiar și în ierburi! Ele nu se pot curăți singure și așteaptă până ce îi mântuie un rabin făcător de minuni, care-i pune pe drumul cel drept…Și sunt suflete cari trec în trupuri nou născute, și se mântuie singure, prin înseși faptele lor bune.[…]Și mai sunt suflete chinuite, cari nu-și găsesc odihnă și cari intră într'un trup străin, ca să-și câștige isbăvirea, mântuirea lor”[17].

În fapt, aceste rânduri anticipează ceea ce se va întâmpla în următoarele două acte – apariția duhului malefic și *exorcizarea* acestuia. Ceremonia de nuntă, pregătită în acest act servește drept cadru pentru dezbinarea dintre norma socială și dorința individului. Punctul culminant este în momentul în care Leea afirmă vehement că nu mirele ales de tatăl ei este sortitul ei, urmând concluzia logică, „În mireasă…a intrat un duh obidit!”[18].

*Dybbuk*, expresie a scindării individ – colectivitate

„Duhul obidit”, așa cum este el numit în Actul II, își găsește forma de manifestare în Actul III și IV, sub forma unui *dybbuk*, așa cum a fost el numit în folclor, după cum am precizat și în definiția oferită de Gershom Sholem. O definiție pentru acest termen este oferită, tacit, prin intermediul personajului Leea, în Actul II, când prezintă concepția ei asupra sufletelor: „Viața nu se poate pierde. Dacă cineva moare înainte de vreme, sufletul i se

[14] S.An-sky, *Dybuk*, *ed.cit*., pp. 22-23.
[15] *Ibidem*, pp.32-33.
[16] I.P.Culianu, *Călătorii în lumea de dincolo*, *ed.cit*., p.227.
[17] S. An-sky, *Dybuk, ed.cit*., pp. 54-55.
[18] *Ibidem*, p. 64.

întoarce pe lumea asta, pentru ca să-și ducă mai departe traiul netrăit, să-și îndeplinească bunele lui fapte neîmplinite, să guste bucuriile și suferințele prin care n'a trecut încă"[19]. În analiza acestui concept, voi încerca să răspund la două întrebări: *până unde poate transcende sufletul*? Respectiv, *ce consecințe cauzează amestecul a două planuri opuse prin excelență* (teluric și celest)?

În ceea ce privește problematica sufletului, trebuie adus în discuție conceptul de *gilgul*, echivalent ebraic pentru metempsihoză, reîncarnare, transcendență a sufletului.[20] Pe de o parte, aceasta poate fi văzută ca o pedeapsă gravă pentru suflet, care, încălcând poruncile pe pământ, nu primește salvarea în cer, ci este pedepsit să *hoinărească* pe pământ, într-un alt corp, pentru a se purifica. Pe de altă parte, transmigrația poate fi văzută drept expresie a milei Domnului, care dă o nouă șansă sufletului să se refacă. Oricare variantă am accepta, scopul singular al acestuia este purificarea, însă nu doar în vederea purificării individului, ci a lumii, în general. În *Cartea Creației* se precizează că sufletul trebuie să călătorească 1000 de generații până să se curețe.

Prin interpretare extensivă, edificator în discuția privind conceptul de *gilgul* este *ibbur*, un termen similar, dezvoltat în a doua jumătate a secolului al XIII-lea, care presupune „intrarea unui suflet într-un om, în timpul vieții. În general, acest suflet adițional trăiește în om pentru o perioadă limitată de timp, cu scopul de a realiza anumite acte sau porunci"[21]. Acest concept de *ibbur* (impregnare) a căpătat în limbaj popular numele de *dybbuk*, considerat a fi un spirit malefic, chiar demon. Există, însă, și concepția potrivit căreia, un *dybbuk* este un spirit care nu se poate odihni și trebuie să se întoarcă pe pământ în vederea vindecării sale.

Această construcție teoretică privind deplasarea sufletului sub diferite forme din contingent în transcendent (și eventual, din nou în contingent), se aplică explicit în piesa lui An-sky. Edificator în acest sens este Actul III și, respectiv Actul IV, care vizează apariția demonului ce pune stăpânire pe trupul Leei, cauza apariției și alungarea acestuia. *Problema nerezolvată* din cauza căreia sufletul s-a întors pe pământ își găsește explicația în trecut: tatăl Leei (Sender) și tatăl lui Hanan (Nisim Ben Rifca) fuseseră buni prieteni în tinerețe, s-au căsătorit în aceeași zi și au stabilit că dacă unul din ei va avea băiat și celălalt va avea fată, se vor încuscri.[22] Însă, la puțin timp după această înțelegere, tatăl lui Hanan a plecat, iar Sender, tatăl Leei, nu a mai știut ce s-a întâmplat cu băiatul lui, așa că a hotărât să caute un alt mire pentru fata sa. De aici, încălcarea promisiunii părinților a dus la întoarcerea sufletului lui Hanan pe pământ, pentru a fi alături de cea care îi era sortită, Leea – „În numele lui Dumnezeu cel A-tot-puternic sunt legat de mireasa mea și n'o să mă despart pe veci de ea!"[23].

După explicarea acestei situații, au loc nenumărate încercări, săvârșite de rabini, de a alunga duhul malefic din corpul tinerei fete. Un cititor neavizat ar putea considera că este vorba de o exorcizare. Citate din text pot susține această afirmație: „Duh nemântuit! Suflet al unei făpturi care a plecat din lumea noastră! În numele și cu puterea unei sfinte adunări de evrei..eu,Azriel ben Adas..îți poruncesc să părăsești trupul fetii Leea bas Hana…"[24]. Ritualul

[19] *Ibidem*, p.52.
[20] Cf. Gershom Scholem, *Kabbalah*, *ed.cit*., p. 344.
[21] *Ibidem*, p.348.
[22] Cf. S.An-sky, *Dybuk*, *ed.cit*., p.93.
[23] S.An-sky, *Dybuk*, *ed.cit*., p.81.
[24] S.An-sky, *Dybuk*, *ed.cit*., p.80.

de exorcizare are coordonate mult mai profunde și avem de-a face, de fapt, cu un *herem*[25] pentru cei morți, adică excluderea spiritului și purificarea lui. Edificatoare în acest sens sunt pasajele: „Acoperiți pivotul cu o perdea neagră. Aprindeți lumânările negre. Toată lumea să-și pună caftane albe" sau „Și te alung prin afurisenie din mijlocul poporului lui Israel"[26].

Apariția *dybbuk*-ului în piesa lui An-Sky reprezintă o anomalie, o abatere de la echilibrul lumesc. În fapt, avem de-a face cu o dihotomie trup și suflet, care conduce spre alte perechi antitetice, despre care am precizat în introducere: contingent - transcendent, perisabil – neperisabil, sacru – profan. Așadar, care sunt cauzele amestecului acestora? Atunci când se aduce în dezbatere antinomia dintre sacru și profan, întrebarea care ar putea apărea este: *Reprezintă lumea un amestec omogen al celor două ipostaze sau există o delimitare bine definită între acestea*?

De-a lungul timpului, au existat texte care s-au ocupat de această temă. Un exemplu este textul din *I Enoh*, unde relatarea faptelor poate fi considerată o înlănțuire sistematică a unor relații cauză-efect. Cauza o constituie întâlnirea ilegitimă a două ordine care trebuie să fie separate (naturalul – oamenii - și supranaturalul - îngerii). Cu alte cuvinte, coborârea îngerilor din cer pe pământ constituie amestecul a două lucruri prin excelență contrare, în fapt, amestecul sacrului cu profanul. Efectul incompatibilității celor două planuri se materializează în apariția răului, efect ce se poate divide în: nașterea giganților și coruperea omenirii.

În ceea ce privește caracterul diferit al sacrului față de profan, Mircea Eliade susține :

„Omul își dă seama de existența sacrului pentru că acesta se manifestă, se înfățișează ca un lucru cu totul diferit de profan. […] Este mereu aceeași taină: manifestarea a ceva care este altfel, a unei realități care nu aparține lumii noastre, în lucruri care fac parte integrantă din lumea noastră, naturală, profană"[27]. Urmând definiția pe care o dă Eliade, deși *dybbuk*-ul poate reprezenta o manifestare a ceva care este altfel, a unei realități care nu aparține lumii noastre, el nu este parte a sacrului. În fapt, mai mult decât amestecul sacrului cu profanul, în piesa lui An-sky mai pregnant este amestecul vieții cu moartea. Avem de-a face de fapt, cu un drum închis al sufletului, explicat după cum urmează: prima ipostază, în care Hanan este în viață (așadar, sufletul aparține teluricului) – a doua ipostază, identificată cu moartea lui Hanan (sufletul părăsește contingentul, ducându-se într-un spațiu intermediar pentru că nu își găsește încă salvarea) și a treia ipostază, întoarcerea pe pământ sub o altă formă.

Totuși, după ce este alungat din trupul Leei, glasul lui Hanan, așa cum este numit acum în piesă, (de data aceasta nu mai apare sub numele de *dybbuk*) afirmă în ultimele pagini ale piesei, „ți-am părăsit trupul ca să mă reîntorc la sufletul tău"[28]. În baza acestui temei, finalul piesei dezvăluie și o a patra ipostază, care încheie acest ciclu. Contopirea celor doua suflete, dar și a celor două planuri este concluzionată prin cuvintele Leei, „O mare lumină, se revarsă peste tot…Sunt pe vei legată de tine, logodnicul meu…"[29].

[25] Herem-ul (excomunicarea) presupunea excluderea individului din comunitate, fiind considerată o pedeapsă mai gravă decât moartea. Această decizie avea un impact psihologic imens. Pe de o parte, vorbim de imposibilitatea individului de a participa la viața comunală: i se lua privilegiul de a participa în sfera politică și religioasă. Pe de altă parte, această pedeapsă se răsfrângea și asupra familiei – fiul nu putea fi circumcis, ceremonia de căsătorie pentru copiii săi era interzisă, nu primeau o înmormântare specific iudaică.

[26] S. An-sky, *Dybuk*, *ed.cit*., pp. 102-103.

[27] Mircea Eliade, *Sacrul și profanul*, Humanitas, București, 2005, pp. 12-13.

[28] S.An-sky, *Dybuk*, *ed.cit*., p.108.

[29] *Ibidem*, p.109.

### Concluzii

Pe baza celor prezentate, se poate observa că în realizarea piesei sale, An-sky face apel la surse folclorice, tradiționale şi mistice, valorificându-le în contextul perioadei redacționale.

Demersul realizat a avut la bază urmărirea firului principal al desfăşurării acțiunii, fiind completat cu o analiză amănunțită a interpretărilor ezoterice, parte a structurii interne. An-sky reuşeşte se aducă în fața cititorului o temă comună în literatura iudaică, anume scindarea dintre individ și colectivitate ca efect al societății tradiționale, care suprima dorința individului. Această scindare se materializează în plan intern în apariția *dybbuk-ului*. Însă, autorul depăşeşte concepțiile tradiționale privitoare la demoni și exorcizarea acestora și intră în profunzimea problemei, valorificând concepte de religie și mistică iudaică (vezi *herem*-ul și Cabala).

După cum am precizat în introducere, An-sky își începe dramatica piesă cu un cântec sobru. „Prăbușirea sufletului poartă în sine înălțarea sa" pare să fie refrenul fiecărui act. În aceste condiții, pentru orice *înălțare,* fiecare trebuie să cunoască *prăbușirea*. Iar pentru a ajunge la *lumină*, trebuie străbătut *întunericul.*

### Bibliografie

**Sursa principală:**

**S.AN-SKY –** *Dybuk*, trad de I.Ludo, I Brănișteanu, București, 1912.

**Surse secundare:**

**CULIANU**, I.P - *Călătorii în lumea de dincolo*, trad. de Gabriela și Andrei Oișteanu, Polirom, Iași, 2007.

**ELIADE**, Mircea - *Sacrul și Profanul*, Humanitas, București, 2005.

**GARCÍA** Martínez, Florentino și Eibert J.C. **TIGCHELAAR** - *The Dead Sea Scrolls Study Edition*, Brill, Leiden; New York; Köln, 1999.

**PLATON** - *Apărarea lui Socrates, Kriton și Phaidon*, trad. De Cezar Popacostea, Casa Școalelor, București, 1923.

**SAFRAN**, Gabriella și Steven J. **ZIPPERSTEIN** (eds.) - *The Worlds of S. An-sky: A Russian Jewish Intellectual at the Turn of the Century*, Stanford University Press, Stanford, 2006.

**SCHOLEM**, Gershom – *Kabbalah*, Meridian, New York and Scarborough, 1978.

**SCHOLEM**, Gershom - *Origins of the Kabbalah*, trad. de A.Arkush, Jewish Publishing Society și Princeton University Press, Philadelphia, 1987.

# ADAPTAREA CULTURALĂ – CAZUL STUDENŢILOR ROMÂNI ÎN JAPONIA

**Laura Alexandra GÎRBEA**

## 1. Introducere

Prezenta lucrare este o continuare a unui studiu efectuat în aprilie 2016, intitulat „Şocul cultural – studiu de caz despre românii plecaţi la studiu în străinătate". Această lucrare este un studiu asupra procesului de adaptare culturală în cazul studenţilor Secţiei de Japoneză de la Universitatea din Bucureşti care au fost cu bursă de studiu în Japonia. Scopul principal este de a se observa în ce măsură subiecţi cu background foarte bun despre cultura gazdă simt *şocul cultural* şi *şocul cultural revers*, precum şi care dintre cele două componente ale adaptării culturale este resimţit mai puternic. Obiectivele secundare sunt reprezentate de observarea atitudinii instituţiilor universitare faţă de integrare studenţilor străini şi reintegrarea celor care au fost plecaţi cu bursă.

## 2. Procesul de adaptare culturală

Aşa cum arată şi cercetătorii din domeniul adaptării culturale, Oberg (1954), Lysgaard (1955), Trifonovitch (1974), Pedersen (1995), transferul dintr-un anumit mediu cultural într-un alt mediu cultural nu este un fenomen simplu, singular, ci mai degrabă un proces lung şi subiectiv. Procesul de adaptare culturală diferă de la individ la individ.

### 2.1 Şocul cultural

Fenomenul şocului cultural este subiect de interes pentru cercetători încă din anii '50 când Kalervo Oberg (1954) descrie *culture shock* ca fiind „anxietatea rezultată din pierderea tuturor semnelor şi simbolurilor sociale familiare" (Davidson, 2009-1). Lysgaard (1955) elaborează teoria şocului cultural conform căreia indivizii care sosesc într-o nouă cultură trec printr-un proces de adaptare caracterizat printr-o etapă de entuziasm, urmată de frustrare şi depresie, care se încheie cu acceptarea şi înţelegerea noii culturi.

Pedersen (1995) analizează în detaliu acest proces în studiile sale bazate pe procesul educaţional al studenţilor care merg să studieze în alte ţări. Pedersen defineşte şocul cultural drept „procesul iniţial de adaptare într-un mediu nefamiliar" (Pedersen, 1995-1).

Conform lui Pedersen (1995), există cinci etape ale tranziţiei din cultura mamă în altă cultură. Acestea sunt: luna de miere, dezintegrare, reintegrare, autonomia şi interdependenţa. Într-un studiu recent, Sharma/Hassan (2012) revizuiesc aceste cinci stagii.

În primă etapă, numită *luna de miere*, „majoritatea oamenilor sunt activi, entuziaşti, plin de dorinţa de afla cât mai mult despre cealaltă cultură. Cea de a doua etapă este marcată prin apariţia aspectelor negative, apare stresul, frustrarea, anxietatea (…)" (Lysgaard, 1955-51).

Etapa reintegrării reprezintă obişnuinţa individului cu noua cultură, acceptarea în special a culturii-gazdă. Acum, individul nu se mai găseşte între două extreme, nu mai simte că este nici într-un mediu paradisiac, nici infernal.

În cea de a patra etapă, denumită *autonomie* după Pedersen (1995) sau *home stage* după Sharma/Hassan (2012), individul nu doar că este loial culturii-mamă, ci are sentimentul de „acasă" şi în cultura adoptivă. În această perioadă individul nu se mai simte un intrus, ci îşi stabileşte o apartenenţă în cultura nouă, cu conştiinţa existenţei celei vechi.

Ultima etapă a procesului de adaptare este atunci când subiectul se simte în sfârşit confortabil în cultura-gazdă, care nu mai apare ca un mediu nou, ci îi conferă un nou sentiment de *acasă*.

Lysgaard (1955), precursorul al lui Pedersen (1995), reprezintă stagiile adaptării culturale prin ceea ce astăzi este cunoscut sub denumirea de *Curbă U*. „Adaptarea, ca proces în timp, tinde să urmeze o curbă în formă de U: în prim pas, ajustarea este resimţită ca fiind uşoară şi chiar reuşită; apoi, urmează o criză în care persoana în cauză se simte neintegrată, singură şi nefericită; finalmente, individul începe să se simtă adaptat din nou, devenind mai integrat în comunitatea străină" (Lysgaard, 1955-51).

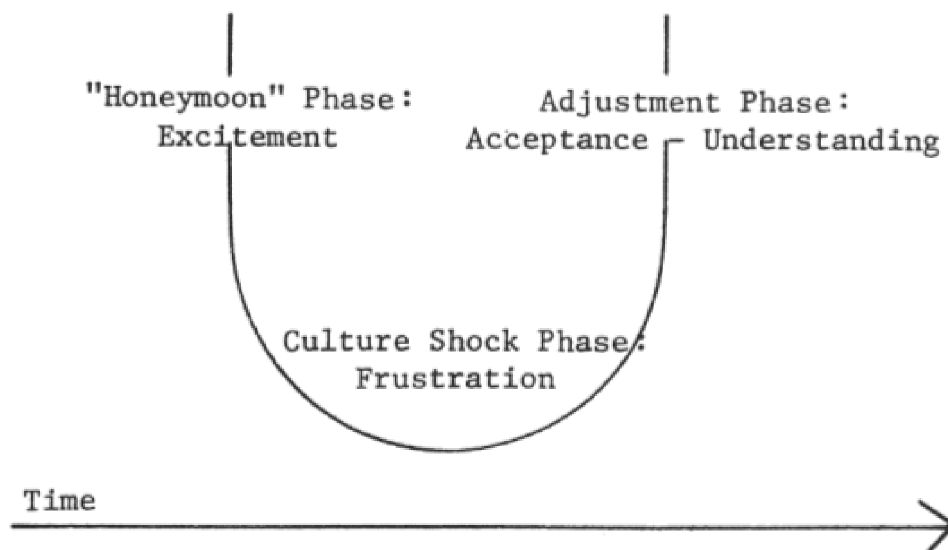



Fig. 1 Şocul cultural. *U-curve*[1]

Având în vedere faptul că procesul de adaptare culturală este unul ce diferă de la individ la individ, şi considerând că cei care suferă şocul cultural sunt aceia care ajung dintr-o

[1] http://www.ethesis.net/crossculturele/crossculturele_bijlagen.htm, accesat la data de 21.04.2016, 13.03.

cultură A, într-o cultură B şi sunt nevoiţi să stea o perioadă mai lungă de timp în cultura gazdă (de aceea vacanţele de câteva zile sau săptămâni nu pot oferi exemple clare de adaptare culturală), studenţii sunt cei care se confruntă cel mai des cu astfel de situaţii.

### 2.1.1 Implicarea instituţiilor educaţionale

Instituţiile educaţionale au început să ia măsuri pentru a face adaptarea culturală a studenţilor străini cât mai uşoară. De exemplu, universităţile participante la programele de mobilitate ERASMUS pun la dispoziţie *Study Buddy*, un program menit să ajute studenţii din străinătate în a se adapta cât mai uşor la noua cultură. Acest program presupune interacţiunea cu un student din cultura gazdă, care a fost la rândul său plecat la studii în altă ţară, încă dinainte de mobilitatea propriu-zisă. În aşa fel, studentul-oaspete are o imagine deja formată a ceea ce înseamnă cultura-gazdă, dar mai ales a mediului academic în care urmează să activeze. Acest *Study Buddy* este un liant important între cele două culturi, deoarece studentul care urmează să vină în ţara/cultura gazdă, poate obţine informaţii rapid şi eficient, dar cel mai important, se poate încrede în celălalt din cauza diferenţelor mici de vârstă şi statut.

Alte instituţii, oferă consiliere psihologică studenţilor străini, atât în mod formal, cât şi într-un mod cu un grad de formalitate mai redus. Astfel, pe website-ul Colegiului de Muzică Berkley, sunt listate câteva simptome specifice şocului cultural: „irascibilitate; reticenţă faţă de ceilalţ; dor de casă exagerat; simţ brusc de loialitate faţă de cultura proprie; schimbare drastică a regimului alimentar sau a regimului de odihnă; plictiseală; dureri de cap, de stomac; dureri fizice; tristeţe, singurătate, depresie; pierderea capacităţii de muncă/studiu eficient; plâns fără motiv; curăţenie exagerată; stare constantă de rău”[2](Schneider&all).

Majoritatea unităţilor de învăţământ superior pun la dispoziţie un centru internaţional sau un departament care se ocupă cu integrarea studenţilor străini în universitatea gazdă. Aceste informaţii sunt afişate într-o rubrică specială pe website-urile instituţiilor. Majoritatea centrelor de relaţii cu studenţii străini oferă ajutor nu doar în acomodarea studenţilor în noul mediu academic, ci şi în cazul întocmirii actelor necesare pentru şederea în ţara gazdă.

Universitatea din Akita, Japonia, pune la dispoziţia studenţilor străini un centru internaţional şi un tutore din rândul studenţilor japonezi pentru a ajuta noii străini să se integreze în mediul universitar japonez. Fiecare student străin are un tutore japonez care îl ajută să se adapteze la societatea niponă şi să completeze documentele necesare şederii legale în Japonia. Mai există şi alte asociaţii care încearcă să dezvolte relaţii între studenţii străini şi nativi, oferind ore de conversaţie în limba japoneză, dar şi proiecte pentru dezvoltare personală şi cunoaşterea societăţii japoneze. Printre acestea se numără predarea limbii engleze în şcolile japoneze, prezentarea culturii de acasă în cadrul unor festivaluri internaţionale sau posibilitatea de a locui în cadrul unei familii japoneze pentru o perioadă scurtă de timp şi de a participa la toate activităţile de zi cu zi la care este implicată familia gazdă.

## 2.2 Şocul Cultural Revers

De multe ori, indivizii se confruntă cu şoc cultural şi/sau când se întorc înapoi în cultura-mamă. Trifonovitch (1977) dezvoltă teoria lui Lysgaard, adăugând şi procesul de re-

[2] „Culture Shock”. https://www.berklee.edu/sites/default/files/pdf/pdf/counseling/international/CultureShock.pdf, accesat la data de 30.03.2016, 12.04

integrare în cultura mamă după ce indivizii se întorc în cultura mamă. Aceştia trec prin nişte paşi asemănători şocului cultural: la început sunt depresivi şi se simt neadaptaţi în cultura de acasă, după care se readaptează şi reintegrează în societate. Acest fenomen este denumit şoc cultural revers.

Grafic, curba U a şocului cultural se transformă într-o curbă W, individul trecând prin acelaşi proces de adaptare şi la întoarcerea în cultura-mamă. Aceasta este datorită fazei de reintegrare. Individul se simte ca un străin în propria ţară şi nu se mai regăseşte în valorile iniţiale. Se poate chiar să tânjească după ţara adoptivă.

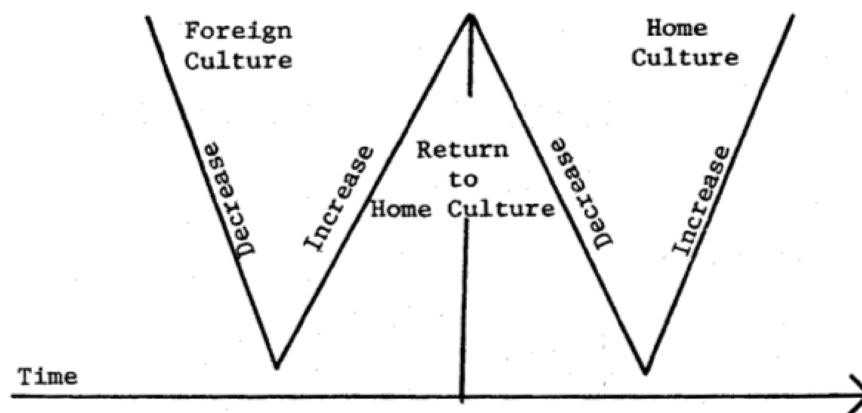



Fig. 2: Adaptarea culturală formată din şoc cultural şi şoc cultural revers.[3]

După o perioadă, efectele şocului cultural revers încep să se estompeze, iar individul se simte din nou confortabil în ţara sa. „O investigare a problemelor cu familia, prietenii sau viaţa de zi cu zi a studenţilor atunci când se întorc înapoi acasă, indică faptul că şocul cultural nu este universal valabil”·(Hildegard, 1992-5).

### 2.2.1 Implicarea instituţiilor educaţionale

Atunci când studenţii se întorc în cultura-mamă şi revin la instituţia universitară de origine, în funcţie de bursele primite, trebuie să completeze anumite chestionare pentru verificarea calităţii serviciilor şi experienţei per total. În cazul chestionarelor Erasmus, există două tipuri: unul este online, în limba engleză, iar unul este în format fizic, în limba nativă. Aspectele urmărite sunt: perioada de studiu (durată şi motivaţie), calitatea academică, informaţii şi suport (atât din partea universităţii-gazdă, cât şi din partea universităţii-mamă), cazare şi infrastructură (bazele materiale ale universităţii-gazdă), pregătirea lingvistică, recunoaşterea academică, costuri (bursa) şi o parte destul de amplă despre experienţa personală, aproape o pagină din patru. Însă, un astfel de formular este reducţionist şi nu redă într-o proporţie necesară experienţa personală, în special din cauza răspunsurilor standardizate (întrebări da/nu, răspunsuri pe o scală de la 1 la 5, alegerea unor itemi dintr-o serie) şi din existenţa redusă a răspunsurilor libere.

Cu excepţia acestor chestionare în scris, nu există o sesiune de reintegrare în universitatea-mamă. Procesul este unul strict personal, neorganizat de instituţie. Deşi există oportunităţi de consiliere în universitate, studenţilor reîntorşi de la studiul în străinătate nu li

[3] http://www.ethesis.net/crossculturele/crossculturele_bijlagen.htm, accesat la data de 21.04.2016, 13.03.

se recomandă o consiliere profesională. Motivul ar putea fi minimizarea efectelor *şocului cultural revers*, sau chiar ignorarea existenţei unui astfel de şoc în cazul reintegrării în cultura-mamă. Întregul proces de readaptare la normele universităţii de acasă este asumat în totalitate de către modul în care studentul îşi reia activitatea. Două sesiuni de feedback, una de grup şi una individuală, consider că ar fi ideale pentru colectarea informaţiilor cu referire la experienţa studiului în străinătate, dar şi pentru reintegrarea în cultura şi mediul academic de provenienţă.

## 3. Studiu de caz – studenţii români ai Secţiei de Japoneză în Japonia

Aşa cum am precizat în *Introducere*, scopul studiului de faţă este de a observa nivelul de adaptare culturală al studenţilor români ai Secţiei de Japoneză din Universitatea de Bucureşti care au fost plecaţi cu bursă în Japonia, după modelul Lysgaard (1955), Pedersen (1955), Trifonovitch (1977). Se urmăreşte măsură în care studenţii resimt *şocul cultural*, pe de o parte, iar pe de altă parte, *şocul cultural revers*, şi care dintre acestea are un impact mai mare asupra subiecţilor.

### 3.1 Metodologie

Reperele teoretice anterior discutate au fost aplicate sub forma unui chestionar care a fost completat de studenţi. Chestionarul a fost constituit din 19 întrebări care urmăreau: când şi care au fost factorii determinanţi pentru începerea studiului limbii şi culturii japoneze, motivaţia obţinerii unei burse de studiu în Japonia, background-ul de limbă şi cultură până la plecarea în Japonia, primele impresii şi confruntarea cu simptome ale şocului cultural, perioada imediată după întoarcerea în România, dorinţa de întoarcere în Japonia şi contribuţia experienţei din Japonia în găsirea unui loc de muncă. Formularul a cuprins întrebări cu posibilitatea alegerii unei singure variante de răspuns, mai multe răspunsuri şi răspunsuri libere, argumentate. Chestionarele au fost completate online în perioada 20 aprilie – 3 mai 2017.

### 3.2 Subiecţii

Anual pleacă cu bursă în Japonia o medie de 7 studenţi aparţinând Secţiei de Japoneză a Facultăţii de Limbi şi Literaturi Străine, Universitatea din Bucureşti. Astfel, eşantionul folosit pentru realizarea studiului a fost de 17 studenţi. Dintre aceştia, 11 au petrecut o perioadă de 1 an în Japonia, 4 studenţi au avut un sejur de 4-6 luni, iar doi dintre subiecţi au fost la poli opuşi acestor perioade, un student a petrecut o perioadă cuprinsă între 2 şi 6 săptămâni, iar un alt student, o perioadă cuprinsă între 4 şi 5 ani.

Menţionez faptul că toţi studenţii chestionaţi au avut un background lingvistic şi cultural japonez de cel puţin un an academic. Toţi subiecţii sunt sau au fost subiecţi ai Secţiei de Japoneză. Toţi studenţii chestionaţi au avut ca domeniu de cercetare limba şi cultura japoneză. Toţi subiecţii sunt majori.

### 3.3 Interpretarea rezultatelor

Prin chestionarul realizat, am urmărit următoarele aspecte: motivaţia studiului limbii şi culturii japoneze, motivaţia obţinerii unui stagiu în Japonia, adaptarea la noua cultură (japoneză), readaptarea la cultura-mamă (românească), întoarcerea în Japonia, contribuţia stagiului în găsirea unui loc de muncă.

Am considerat importantă cunoaştere motivaţiei din spatele alegerii de a începe studiul de limbă şi cultură japoneză, înainte de a analiza experienţa din Japonia. 52.9% dintre chestionaţi au răspuns că în timpul liceului au hotărât că vor să înceapă studiul limbii şi culturii japoneze şi au decis să urmeze Facultatea de Limbi şi Literaturi Străine, Secţia de Japoneză. 23.5% au ştiut încă din şcoala generală că vor să urmeze această cale, iar 11.8% au luat o decizie de moment atunci când au completat fişa de înscriere la facultate. Factorii determinanţi pentru începere studiului pe care i-am pus la dispoziţia subiecţilor, cu posibilitatea de a alege mai mulţi dintre ei au fost: anime, manga, muzica, filme şi seriale, cărţi de beletristică, istoria, cultura tradiţională, necunoscutul, părinţii, prietenii, oportunităţile de angajare. Cei mai populari factori determinanţi au fost cultura tradiţională, anime şi necunoscutul, urmaţi îndeaproape de cărţile de beletristică. Cele mai puţin alese opţiuni au fost: părinţii, filmele şi serialele, prietenii. Aceste alegeri nu par să se supună părerii generale conform căreia tinerii sunt convinşi în principal de cultura pop în a alege studiul limbii şi culturii nipone. Este de menţionat faptul că studenţii care au răspuns la aceste întrebări sunt studenţi cu rezultate foarte bune, studenţi dedicaţi care au reuşit să obţină bursă în Japonia. Este posibil ca elementele culturii pop, precum anime, manga, fashion sau muzică să fie factori declanşatori ai interesului pentru cultura niponă, însă nu sunt de ajuns pentru a motiva un studiu în profunzime, precum cultura tradiţională, cărţile de beletristică şi fascinaţia pentru necunoscut.

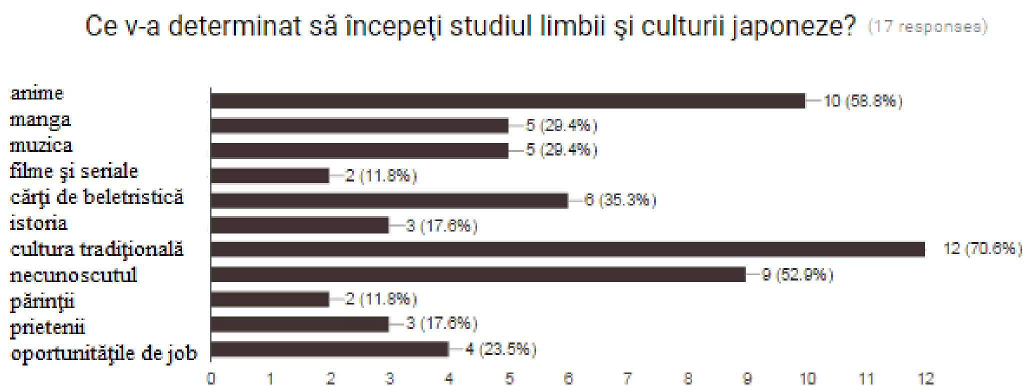



Fig. 3: Rezultate chestionar – motivaţia studiului limbii şi culturii japoneze

Concluzia anterioară poate fi factor determinant pentru aplicarea la bursă în Japonia. Cei mai mulţi dintre subiecţii intervievaţi au ales următoarele puncte ca motive pentru faptul ca au aplicat pentru burse în Japonia: dorinţa de a călători, dorinţa de îmbunătăţire a limbii,

experienţa culturii japoneze, experienţa studenţească şi dorinţa de a aplica cele învăţate. Celelalte opţiuni nu au fost la fel de populare: motive financiare, găsirea unui job bine plătit sau dorinţa de stabilire în Japonia.

Subiecţii au fost rugaţi să relateze pe scurt prima impresie şi cum s-au simţit în primele două săptămâni în Japonia. Datorită faptului că răspunsurile au fost deschise, sunt mai greu de centralizat şi încadrat într-o grilă. Cu toate acestea, o tendinţă generală a răspunsurilor studenţilor pentru prima impresie este aceea de curiozitate, dar nu neapărat de surprindere excesivă. Un subiect relatează că primul lucru pe vare l-a văzut în aeroport a fost un avion cu *Pokemon*. Mulţi dintre studenţi afirmă că primele două săptămâni au trecut foarte repede din cauza documentelor pe care trebuiau să şi le procure. De menţionat este şocul despărţirii de o conexiune permanentă de internet. Căminul pare să deţină un loc central în formarea impresiilor în decursul primelor două săptămâni în Japonia. Studenţii observă curăţenia de pe străzi şi organizarea foarte bună a japonezilor.

Studenţii au trebuit să aleagă una sau mai multe opţiuni dintr-o listă de simptome cu care ar fi putut să se confrunte pe perioada şederii în Japonia. Unul dintre subiecţi a ales să nu răspundă la această întrebare. Următoarele simptome sunt relevante pentru a sugera şocul cultural. Acestea au fost: irascibilitate, reticenţă faţă de ceilalţi,dor de casă exacerbat, simţ brusc de loialitate faţă de propria cultură, schimbare în regimul alimentar, schimbare în regimul de odihnă, plictiseală continuă, dureri de cap, dureri fizice, tristeţe, singurătate, depresie, pierderea capacităţii de studiu, plâns fără motiv, curăţenie exagerată. Procentele deţinute de aceste răspunsuri sunt sintetizate mai jos.

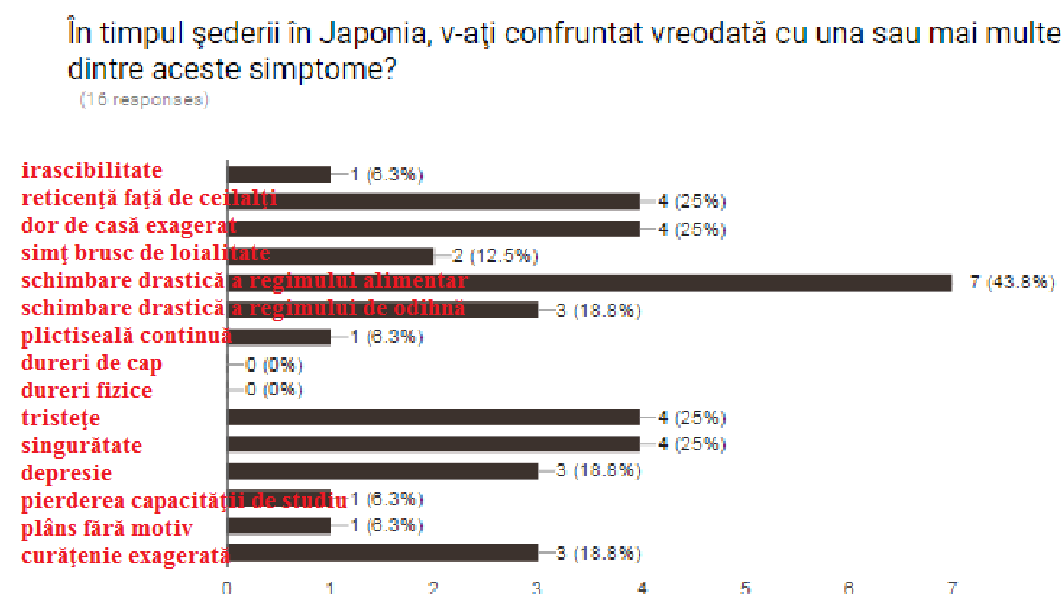



Fig. 4: Rezultate chestionar – simptome *şoc cultural*

Întrebaţi când au început să se simtă adaptaţi la cultura japoneză, răspunsurile au fost împărţite, unul dintre studenţi afirmând că nu s-a simţit niciodată adaptat. Un alt student a afirmat că i-a trebuit o perioadă de 1 an pentru a se simţi adaptat la cultura japoneză:

Când aţi început să vă simţiţi adaptaţi la cultura japoneză? (17 responses)

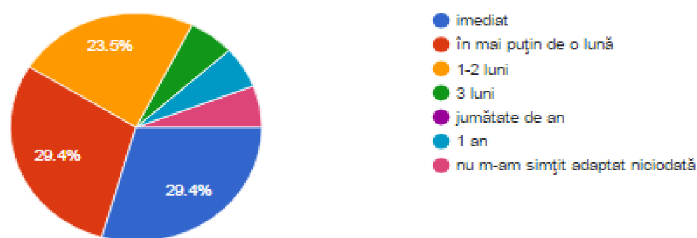



Fig. 5: Rezultate chestionar, adaptarea la cultura japoneză

Următoarele întrebări ale chestionarului se referă la întoarcerea în România şi reintegrarea în propria cultură. Am constatat faptul că studenţilor le-a fost mai dificil să se readapteze la cultura-mamă, decât să se adapteze la cultura niponă. Răspunsurile libere care relatau primele două săptămâni după întoarcere în România nu au fost atât de diversificate ca în situaţia relatării primelor două săptămâni în Japonia. Se remarcă un sentiment general de tristeţe, în varii proporţii, şi o senzaţie temporară de neapartenenţă. Niciunul dintre studenţii chestionaţi nu a relatat o experienţă pur pozitivă, însă sunt mulţi care au listat doar aspectele negative. Există şi cei care relatează şi bucuria revederii cu prietenii şi familia, dar şi dorul faţă de Japonia, sau sentimentul de neapartenenţă. Iată un astfel de răspuns: „M-am bucurat, desigur, să îmi revăd familia. Însă acest moment de bucurie a durat foarte puţin. Eu eram schimbată, însă cei care au rămas aici erau la fel, neputând înţelege foarte bine experienţele prin care am trecut. O lungă perioadă de timp m-am simţit singură, neînţeleasă, îmi aduceam constant aminte de experienţa anterioară şi am avut şi ceva probleme din cauza fusului orar".

Unele relatări au fost foarte dure la adresa reîntoarcerii în România: „Repulsie la vederea hălcilor de carne înşirate la vânzare în măcelării (în Japonia nu se mănâncă multă carne). O hipercorectitudine neadaptată la nepotismul românesc. Neîndemânare în exprimarea propriilor sentimente şi preferinţe (datorită influenţei comportamentului de grup japonez, trăit în cluburi universitare de aikido şi teatru noh)". Un alt student este deranjat de atitudinea considerată neprietenoasă a personalului din magazine sau de lipsa de curăţenie de pe străzi. Unul dintre răspunsuri sugerează avansul tehnologic din societatea japoneză: (M-am simţit) „ca şi cum m-as fi întors cu 50 de ani în trecut". Se remarcă de asemenea apariţia unei reticenţe în exprimarea propriilor sentimente şi opinii. Aceste schimbări comportamentale pot fi datorate stilului rezervat japonez cu care studenţii au intrat în contact în Japonia şi pe care ulterior l-au adoptat conştient sau mai puţin conştient.

La următoarea întrebare unde trebuiau să aleagă dintr-o listă dată unul sau mai multe simptome care sugerează *şocul cultural revers*, unul dintre subiecţi s-a abţinut. Răspunsurile celorlalţi sunt sintetizate mai jos.

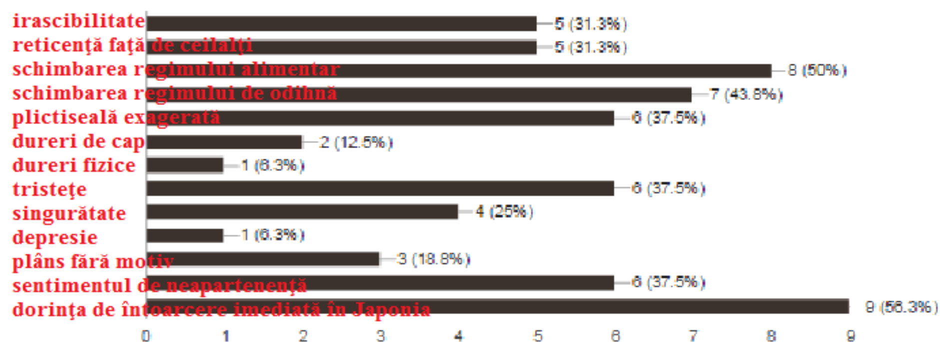



Fig. 6: Rezultate chestionar – simptome *şoc cultural revers*

Dacă în cazul adaptării culturale în Japonia putem vorbi de o perioadă de adaptare care durează în medie până la două luni, răspunsurile subiecţilor în legătură cu reintegrarea în cultura mamă sunt mult mai diverse. Patru studenţi s-au readaptat imediat, în ciuda relatărilor făcute anterior (nu există nici un răspuns care să debordeze de entuziasm pentru întoarcerea în România). Trei studenţi au afirmat că au avut nevoie de o perioadă mai mică de o lună pentru readaptare, alţi trei au bifat opţiunea 1-2 luni, iar alţi trei studenţi au avut nevoie de o perioadă mai lungă de reintegrare, şi anume de jumătate de an. Doar unui singur student i-au fost necesare 3 luni pentru readaptare. Cel mai neaşteptat rezultat, este acela că din 17 subiecţi chestionaţi, 3 nu s-au mai simţit niciodată integraţi în cultura românească.

Când v-aţi simţit reintegrat în cultura mamă?

17 responses

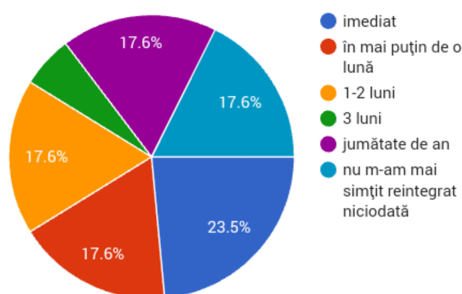



Fig. 7: Rezultate chestionar - sentimentul de reintegrare în cultura-mamă

14 din cei 17 studenţi chestionaţi doresc să se reîntoarcă în Japonia, însă doar doi dintre ei ar dori să locuiască definitiv în Japonia.

Doriţi să vă întoarceţi în Japonia? (17 responses)

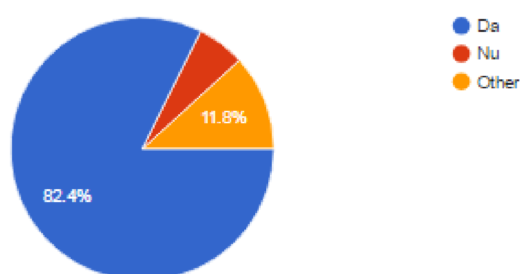



Fig. 8: Rezultate chestionar – întoarcerea în Japonia

Majoritatea doresc să reviziteze Japonia în calitate de turist sau pentru cercetare. Astfel, motivele principale pentru revenirea în Japonia sunt: călătoriile, sentimentul de siguranţă, mâncarea, şansa de utilizare şi perfecţionare a competenţelor lingvistice. Unul dintre studenţi menţionează situaţia străinilor în Japonia: „M-aş întoarce doar ca turist. Un vestic nu o sa se integreze „total” niciodată, nu vom deveni „japonezi”, cu toate că avem N1 şi ştim pe de rost tot Kokinshuu-ul. Ca turist, m-aş întoarce pentru locurile pitoreşti, clădiri (temple, monumente, etc.), gastronomie”. Mulţi dintre subiecţi menţionează în repetate rânduri sentimentul de siguranţă pe care l-au avut în Japonia.

Ultimul aspect urmărit în chestionar a reprezentat perspectivele de viitor pe piaţa muncii. Zece dintre studenţii care au fost cu bursă în Japonia lucrează în domeniu. Dintre aceştia, majoritatea apreciază experienţa din Japonia ca fiind element de contribuţie a obţinerii locului de muncă în proporţie de 76-100%.

În ce măsură credeţi că a contribuit studiul în Japonia pentru obţinerea job-ului?
(17 responses)

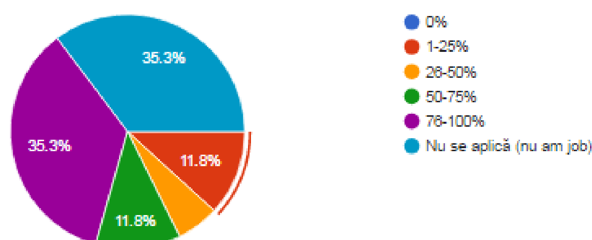



Fig.8: Rezultate chestionar – contribuţia experienţei în Japonia în obţinerea unui loc de muncă

## 4. Concluzii

În cazul studenţilor cu background lingvistic şi cultural foarte bun (subiecţii fiind toţi studenţi ai Secţiei de Japoneză, Universitatea din Bucureşti, de minim un an), adaptarea culturală în cultura-gazdă se realizează destul de uşor, media de adaptare fiind de până la două luni. Consider că acest fapt se datorează cunoştinţelor bogate anterioare, nu doar lingvistice, ci şi culturale (tradiţie, societate, atitudini).

Aceşti studenţi cu background lingvistico-cultural solid suferă un *şoc cultural revers* mai puternic, atunci când revin în cultura-mamă, decât *şocul cultural* propriu-zis, când ajung în cultura-gazdă. Subiecţii se integrează destul de bine în societatea niponă, deşi nu în proporţie de 100%, iar atunci când se întorc în cultura proprie se confruntă cu diverse probleme: exprimarea sentimentelor, contactul cu ceilalţi români, dorul de Japonia. Are loc o dislocare a individului din propria-i cultură. Deşi majoritatea se reintegrează într-un interval de până în 2 luni, există subiecţi care nu s-au mai simţit niciodată reintegraţi în societatea românească.

Am remarcat că instituţiile universitare se ocupă într-o proporţie bună de integrarea studenţilor străini la sistemul din ţara gazdă. Centrele internaţionale sau alte asociaţii organizează diverse evenimente pentru integrarea noilor studenţi în societatea gazdă: întâlniri, petreceri, festivaluri internaţionale etc.. De cealaltă parte, atunci când studenţii se întorc în cultura-mamă, instituţiile nu se mai ocupă de reintegrarea acestora în mediul universitar. Soluţia ar fi realizarea unor sesiuni de feedback care să ajute studenţii să se readapteze.

Prezentul studiu poate fi utilizat pentru argumentarea adoptării unor măsuri de reintegrare în cultura-mamă a studenţilor români care au fost plecaţi cu burse. Aceste măsuri pot fi adoptate atât de centrul internaţional, cât şi de universitate sau de subunitatea de care aparţin studenţii. De asemenea, studenţii care plănuiesc să obţină o bursă în altă ţară pot folosi materialul acesta pentru a afla despre procesele de adaptare culturală şi despre experienţele altor colegi.

## Bibliografie


**JACKSON**, Jane - *The Routledge Handbook of Language and Intercultural Communication*. Routledge, 2012.

**LYSGAARD**, Sverre - „Adjustment in a foreign society: Norwegian Fullbright grantees visiting the United States". *International Social Science Bulletin, 7,* 1955, pp.45-51.

**PEDERSEN**, Paul - *The Five Stages of Culture Shock: Critical Incidents around the world*, Westport, Connecticut: Greenwood Press., 1995

**SEKI**, Akinori - „The Positive Effects on the Buddy Model in International Student Exchange". *The Journal of Humanities and Natural Sciences*, 2016, pp. 73-90.

**SUGIMOTO**, Yoshio & **MOUER**, E. Ross - *Constructs for Understanding Japan*. First published in London – Kegan Paul International Limited, 1989.

**TILBERG**, Miranda von & **VINGERHOETS**, Adrian - *Psychological Aspects of Geographical Moves - Homesickness and Acculturation Stress*. Amsterdam University Press • Amsterdam Academic Archive, 2005.

**TRIFONOVITCH**, Gregory - „Culture learning/ culture teaching". *Educational Perspectives*, 16, 1977 , pp. 18-22.

**VARY**, M. Hildegard - *Reentry: procedures and strategies necessary to achieve greater capitalization of human assets in international business repatriation.* Iova State University: U.M.I, 1992.

**WARD**, A. Colleen & Boohner, Stephen & Furnham, Adrian - *The Psychology of Culture Shock*. Routledge, 2001.

**Referințe online**

„Bijlagen", http://www.ethesis.net/crossculturele/crossculturele_bijlagen.htm, accesat la data de 21 mai, 2016,orele 13.03.

„Communicating Across Cultures", https://www.asme.org/engineering-topics/articles/business-communication/communicating-across-cultures, accesat la data de 31 martie, 2016, orele 14.12.

„Copying with Culture Shock".
https://www.berklee.edu/sites/default/files/pdf/pdf/counseling/international/CultureShock.pdf ,
accesat la data de 31 martie, 2016, orele 14.55.

**KAWAMOTO**, Fusako - „Kinesic Channel of nonverbal Communication: Barriers for the English Learning Japanese", http://www.u-bunkyo.ac.jp/center/library/image/EIBUN165_173.pdf, accesat la data de 31 martie, 2016, orele 11.09.

**SHARMA**, Isha & **HASSAN**, Azizul - *Movement of People: Conversion of Cultural Shock into Cultural Adaptation*, London: University of Greenwich, 2012, http://www.gre.ac.uk/__data/assets/pdf_file/0007/656476/Isha-Sharma-and-Azizul-Hassan_Abstract-and-Further-Information.pdf , accesat la data de 31 martie, 2016, orele 11.11.

„Erasmus + Online Linguistic Support", http://erasmusplusols.eu/, accesat la data de 1 mai 2017, orele 11.33.

„Christian Albrechts Universität zu Kiel – International Center",""http://www.international.uni-kiel.de/en, accesat la data de 27 aprilie, 2017, orele15:15.

„Universitatea din București, - International Programs", http://www.unibuc.ro/e/n/student/International_Programs.php, accesat la data de 27 aprilie, 2017, 15:40.

„Akita University – International Exchange", http://www.pcix.akita-u.ac.jp/inter_en/, accesat la data de 27 aprilie 2017, 15:42.

# CONCEPŢIA DESPRE LUME ŞI PROSTIE ÎN OPERA LUI MIROSLAV KRLEŽA

**Ramona – Mihaela MANEA**
**Iulia – Gabriela MĂCĂNEAŢĂ**

## 0. Introducere

În cele ce urmează încercăm o prezentare a concepției despre cotidian și dimensiunea infinita a acestuia prin prezentarea operelor artistice ale unor autori de referință.

Abordarea enciclopedică a unei erudiţii rar întâlnite în spaţiul "mitteleuropean" (Ungureanu, 2002: 61), profund marcat de curentele filozofice, literare ale vremii, dar mai ales de contextual cultural şi de sistemele de organizare a societăţii, Miroslav Krleža[1] s-a raportat critic asupra lacunelor etice, morale şi sociale în tendinţa transformării societăţii într-un "model cultural ideal" (David, 2014: 43).

Marcat de o serie de opere filosofice, psihanalitice, sociologice, literare, și de altă natură, Krleža, a continuat să critice orice formă de reprezentare socială care îngrădește libertatea umana, lezează demnitatea individuală şi colectivă sau încearcă să controleze exprimarea în general și pe cea artistică în special.

În acest sens este reprezentativ romanul *La hotarele raţiunii*[2], roman structurat în doisprezece capitole (355 de pagini), cu unele titluri ilustrative precum "Despre prostia omenească", capitolul III "Furtună deasupra orășelului nostru", cap. IV "Adio", sau cap. VI „Crimă și pedeapsă"[3], opera *Na rubu pameti,* scrisă la persoana întâi singular (unicul roman scris astfel al lui Krleža), al cărui narator este doctor în drept, reprezintă conflictul dintre individ şi societatea căreia îi aparţine. Este vorba pe de-o parte despre conflictul dintre raţiune, inteligenţă, etic şi moral, dintre cunoaştere şi moral, iar pe de altă parte dintre infinit şi permanent.

Vom urmări prezentarea literar-artistică a acestui conflict în contextul istoric, social-politic și cel al istoriei literaturii croate.

---

[1] Miroslav Krleža a trăit între anii 1893 – 1981.
[2] În croată: *Na rubu pameti.*
[3] În croată: *O ljudskoj gluposti*, *Vjetar nad malim gradom*, *Zlocin i kazn.*

## 1. Contextul istoric și social-politic

În contextul istoric și social politic, perioada de până în anul 1914, dar mai ales cea între 1914 și 1941, dar și după (până în anii 90),[4] este marcată de o instabilitate generală atât pe plan internaţional (Primul Război Mondial şi urmările acestuia), cât şi pe cel local.

Coaliţia croato-sârbă instaurată în 1905 (durează până în 1918 după încheierea Primului Război Mondial) este dominată de o serie de compromisuri cu instituţiile centrale din Ungaria (să nu uităm că în această perioadă statele fostului spaţiu Iugoslav ies de sub monarhia Austro – Ungară) fără însă un program politic coerent strict necesar în perioada destrămării sau în cea a post monarhiei.

La 1 decembrie 1918 in frunte cu regele Aleksandru Karađorđević se instituie Regatul Sârbilor, Croaţilor şi Slovenilor, cu o reprezentare inadecvată a Croaţilor, urmând ca în 1922 dictatura acestui rege să guverneze asupra popoarelor constitutive ale Regatului, Regat care in 1929 va deveni Regatul Iugoslaviei.

În acest răstimp, în spaţiul croat, organizaţia politică condusă de Stjepan Radić (*Hrvatska pučka seljačka stranka*[5]) luptă pentru interesele poporului croat, devine un pericol iminent pentru regimul instituit, ceea ce va culmina cu moartea acestuia câteva luni după atentatul care a avut loc cu ocazia Adunării Generale de la Beograd din 1928, atunci când pe loc și-au găsit sfârșitul Pavao Radić şi Stjepan Basariček.

Criza socială se va accentua în anii următori, opoziţia reprezentanţilor croaţi faţă de Beograd (centrul administrativ și politic) crescând treptat printr-un conflict deschis între reprezentanţii “de stânga” şi “de dreapta” cu urmări tragice pentru intelectuali şi oameni de cultură, mai ales pentru emigranţii care au fost numiţi naţionaliştii croaţi *hrvatski nacionalisti* (Skok, 1995: 68).

În anul 1934, la Paris are loc atentatul asupra lui Karađeorđević, devenit din ce în ce mai nesuferit, iar în 1939 se instituie Banovina Hrvatska, atunci când Croaţia începe liniştirea spiritelor între Zagreb şi Beograd[6], dar şi calea destrămării vechii Iugoslavii şi înfăptuirea Nezavisne Države Hrvatske (NDH)[7], stat impus și represiv pentru care datorită contextului vremii nu va dăinui mai mult de cinci ani (până în 1945).

Perioada de după 1945 şi până în 1952, dar şi după aceea (până în anii ’90) a fost o perioadă dificilă, plină de încercări şi evenimente cu instaurarea unui regim nefast pentru întreg blocul de est. Pentru literatura croată această perioadă a fost provocatoare, mai puţin inovatoare, dar prezentă în opera artistică a reprezentanţilor curentelor amintite.

## 2. Miroslav Krleža și literatura croată

În ceea ce priveşte literatura croată, curentele acestuia se alătură curentelor literare universale la începutul perioadei umaniste (cu o întârziere de aproape un secol: umanismul și

[4] Între anii 1892/1895 – 1914/1916 în perioada literaturii croate curentul literar politic denumit de literatura modernă croată LMC; 1914/1916 – 1929 prima parte a Literaturii Moderne Croate; 1929 – 1952 a doua parte a Literaturii Moderne Croate; 1952 – 1968 a doua “literatură croată modernă”

[5] În rom. Partidul Popular Ţărănesc Croat (1925).

[6] Pentru aceste centre administrative, Croaţia nu reprezenta decât o simplă colonie, ibidem.

[7] În rom.: Statul Independent Croat, 1914.

renașterea, curente europene din secolele al reluat în perioada secolului al XIV– lea – al XVI– lea, iar in Croaţia umanismul apare în secolul al XV– lea, în frunte cu Marko Marulić, Ilija Crijević şi Ivan Česmićki (Ianus Pannonius), iar renaşterea în secolul al XVI– lea (Marin Držić), continuând cu perioada barocă, a iluminismului, romantismului, "prerealismul" (între anii 1860 – 1880/1881; August Šenoa), cu realismul şi cu perioada literaturii croate moderne. În cadrul literaturii croate moderne activează şi personalitatea centrală a literaturii croate a secolului al XX– lea "cum l-a numit Krešimir Nemec pe Miroslav Krleža" ( Šicel, 1995: 4) sau "…najveća književna pojava cjelokupne hrvatske povijesti" (Frangeš, 1987: 284)[8].

### 2.1. Miroslav Krleža

Miroslav Krleža este prin excelentă creatorul marcat de politic, de problematicile științei manipulării oamenilor, de maniera în care sunt constituite şi puse în aplicare legile şi nu numai. Determinat de o explozivă paradigmă a negaţiei, Krleža depăşeşte limitele "normalului" şi pătrunde într-o sferă cu totul zguduitoare şi anume în ceea ce noi numim realitatea de zi cu zi, cotidianul, moralitatea, sensibilitatea gândirii și a spiritului uman. Cele menţionate confirmă întru totul elementele, caracteristicile specific modernismului şi celorlalte curente care vor umple spaţiul literar al secolului al XX– lea.

Printre aceste caracteristici amintim: fabula pierde din aspectul dominant, nu există raportul cauzal al evenimentelor, se reduce caracterizarea psihologică a personajelor, dar în romanul "La hotarele rațiunii"[9], Krleža păstrează totuşi motivarea socială a personajelor şi, printre altele, rămâne ferm împotriva prostiei, iar prin vocea naratorului la persoana întâi, realizează ideea, tema și subiectul acestei opere epice.

Cu privire la structură, în acest roman publicistic, dar nu numai deoarece există şi elemente care ne duc cu gândul înspre romanul didactic, psihologic sau chiar la un roman al ideilor, putem aminti tematizarea ideii drept purtătoarea tensiunii, a caracterizării personajelor şi a naraţiunii.

Predrag Matvejević, cel mai de seamă comentator al lui Krleža, îl numeşte pe acesta ca fiind "dizidentul angajat" (Ungureanu, 2002: 63) întrucât el a făcut cercetări îndelungate în ceea ce priveşte maniera în care fiinţa umană este influenţată şi controlată de opiniile altor persoane, cu deosebire ale celor cu o putere economică mare. "…genijalni autodidakt koji zna više nego itko drugi koji to drugima želi pokazati" (Matvejević, 2001: 22)[10].

Trebuie menţionat faptul că activitatea artistică a lui Miroslav Krleža s-a înfăptuit pe baza unor programe şi articole-manifest[11] apărute atât în revistele literare proprii[12] şi ale

---

[8] În rom. "cea mai mare personalitate a întregii literaturi croate".
[9] În rom. *Na rubu pameti*.
[10] În rom. "… autodidact genial care știe mai multe decât oricine altcineva și dorește să împărtășească și altora acest lucru".
[11] *Podravski motivi* (1933) este eseul expus cu ocazia expoziției de pictură a lui Krsto Hegedušić în care Krleža insistă asupra artei și a frumuseții drept estetizarea celor mai elementare emoții interioare care pătrund dincolo de minte și rațiune, deseori chiar din subconştientul întunecat și al tainelor carnale indispuse a ceda în fața recomandărilor ideologice.
[12] *Plamen* (1919) – ("*Hrvatska Književna laž* "– în rom. "Minciuna literară croată"), *Kniževna republika* (1924), *Danas* (1933), *Pečat* ( 1939 ) - în rom. "Stampila"–("Dijalektički antibarburus" – în rom. "Împotriva dogmei literare").

altora[13] în care publică articole de referinţă pentru literatură croată, precum şi în articole–program cum au fost cele din 1952 şi 1954 la congresele scriitorilor de la Ljiubliana.

Ideea aceasta a artei care nu se supune ideologiei o va dezvolta Krleža la "Cel de-Al Treilea Congres al Uniunii Scriitorilor din Iugoslavia" la Ljiubliana în 1952 şi 1954, atunci când se opune vehement concepţiei ideologice de "literatură utilitară" şi "literatură dirijată" (Nemec, 1995: 131).

Antitezele Krležiene nu constituie gestul necugetat al unui luptător decepţionat, ci ele sunt răspunsul unui scriitor care îşi apară dreptul la unicitate şi la libertatea de exprimare. Modul de evidenţiere al perspectivelor lui Miroslav Krleža este conceput într-un mod deliberat şi motivat, având în vedere concepţia realistă şi exigentă pe care aceasta o are asupra lumii şi asupra dezvoltării ei pe toate planurile.

Pe parcursul operelor sale[14], scriitorul îşi exprimă dezacordul faţă de noul model promovat în viaţa de zi cu zi care nu seamănă deloc cu un exemplu demn de urmat.

Cornel Ungureanu afirmă în "Mitteleuropa periferiilor" ca în foarte multe privinţe, Krleža seamănă izbitor de mult cu scriitorul român Lucian Blaga (Ungureanu, 2002: 61) Amândoi au avut tendinţa de a gândi în avans, de a fi cu un pas în faţa oamenilor care nu au avut capacitatea de a se evidenţia într-o lume a nedreptăţilor şi a "legilor fără de căpătâi".

### 3. Prostia în operele *La hotarele raţiunii* şi *Elogiul nebuniei*

În romanul *La hotarele raţiunii*[15], Miroslav Krleža îndrăzneşte să se afirme chiar dacă acest lucru ar putea şoca la rândul lui oamenii care s-au resemnat cu un stil de viaţă foarte aproape de pragul sclaviei. Această operă transpune războiul direct al scriitorului cu omul mărginit, şi în acelaşi timp aduce în prim plan diferitele concepţii prestabilite pe care oamenii le urmează orbeşte.

Stilul de viaţă al personajului din opera lui Krleža întruchipează produsul sistemului din acea vreme, "funcţionarul punctual, corect, având aerul că deţine leacul tuturor durerilor lumii, croit după chipul împăratului cu favoriţi" (Ungureanu, 2002: 47).

Există mai multe teme pe care trebuie să le luăm în considerare în opera Krležiana. Autorul abordează aleatoriu şi în mod controlat pe de-o parte sarcasmul şi pe de altă parte ironia într-o manieră evolutistă şi nu tocmai favorabilă omului de astăzi. "Omul este un animal neevoluat" spune unul din personajele din operă "Întoarcerea lui Filip Latinovicz" care sugerează starea unei stagnări a evoluţiei umane. Simpla existenţă a sufletului, a conştiinţei îi creează lui Krleža o senzaţie de nelinişte profundă din pricina existenţei omniprezente a răului în fiecare obiect sau suflet din jurul nostru.

Om lucid, exigent cu sine şi cu evenimentele absurde din jurul lui care continuă să apară necontenit, Miroslav Krleža se conduce în aşa manieră încât să nu fie nevoit să fie în

---

[13] *Vijavica* (1917) – în rom. "Vijelia", *Juriš* (1919) – în rom. "Asaltul", Antun Branko Simic (1898 – 1925).

[14] Cele mai cunoscute romane ale lui Miroslav Krleža in afara de *Na rubu pameti* (1938) sunt "Vražji otok" (1924) – in rom. "Insula dracului" – trad. Ramona - Mihaela Manea, Iulia – Gabriela Macaneata, *Povratak Filipa Latinovicza* (1932) – in rom. "Întoarcerea lui Filip Latinovicz" – trad. Ramona – Mihaela Manea, Iulia – Grabriela Macaneata, *Banket u Blitvi* (1939), *Zastave* (1967) – in rom. "Drapelele". Însă Miroslav Krleža nu a fost doar romancier, ci şi un eseist, publicist, dramaturg, enciclopedist etc.

[15] Romanul a fost tradus de către Gellu Naum și D. Radimac și a apărut în anul 1969 la *Editura pentru Literatură Universală.*

acord cu situaţiile banale, hilare şi fără prejudecata care îl înconjoară. Este omul care dă un imbold oamenilor orbiţi de ordinele date de societatea fără culoare. Considerându-se ”un zero într-o mulţime de zerouri cenuşii şi corecte” (Krleža, 1969: 14), prozatorul îşi pune amprenta în societate dorind să iasă din monotonia prezentă în conștiința lui de cincizeci şi doi de ani.

Nu trebuie omisă sintagma “imediata apropiere” care se regăseşte în strânsă legătură cu operele şi viziunile lui Miroslav Krleža. Acesta nu se îndepărtează niciodată de real şi prezent, ba din contră, ţine pasul cu tot ceea ce înseamnă aici şi acum.

În ceea ce privește prostia, aceasta a constituit subiectul delicat de luat în considerare încă de la începuturile omenirii. Alături de Musil, Kraus, Doderer si Hašek, Krleža s-a remarcat prin deosebita deschidere faţă de lucrurile care alcătuiesc universul în care trăim fără să punem întrebări. El este omul care s-a îngrijorat cu privire la evoluţia exagerat de rapidă a cosmosului fără de care nu am exista.

Analizând îndeaproape conceptul de prostie putem face referire la Erasmus din Rotterdam și la opera acestuia *Elogiul nebuniei* care se face auzit în toate domeniile, mai ales în acelea care se referă la prezent, respectiv la prostie şi umanitate.

Nu putem ştii cu certitudine dacă într-adevăr Erasmus s-a numărat printre primii europeni conștienți, dar putem afirma că este de o nonconformitate ieşită din comun, având curajul de a aborda o temă atât de sensibilă în ceea ce privește fiinţa umană. Acesta a avut tăria de a critica moravurile societăţii într-un mod deosebit de drastic, toate acestea fiind cuprinse în opera sa scrisă de mai bine de cinci sute de ani şi anume “Elogiul nebuniei” sau “Discurs despre lauda prostiei”.

Rafinat, concret, concis, cu bun simţ şi discernământ, Erasmus ne aduce în prim plan fiinţa umană, făcându-ne accesibilă o latură a ei de mult pusă sub umbra. *Elogiul nebuniei* este de o actualitate grozavă, surprinzând greşelile, câteodată poate involuntare, pe care le realizează fiinţa umană în lupta cu viitorul şi evoluţia. Cartea sa se constituie dintr-un discurs pe care Prostia îl ţine umanităţii, discurs care ar putea face schimbări majore în universul actual. În carte este afirmat un lucru zguduitor în zilele noastre şi anume că “A nu gândi nimic... e cel mai dulce trai”[16] (Erasmus, 2000: 19 ), arătând limpede că viaţa fără prostie nu are niciun farmec.

În linii mari, Erasmus trezeşte la realitate fiinţa care şi-a pierdut personalitatea, constituindu-se astfel în jurul prostiei. Având toate aceste teorii în ceea ce priveşte prostia, totuşi, făcând o comparație cu celelalte aspecte care alcătuiesc lumea, această nu este descrisă în maniera portretistă. Dar iată cum, chiar şi aşa, această entitate rămâne omniprezentă şi omniscientă.

Erasmus apare ca un savant, referindu-se la etimologia termenului “prostie”, precizând că acesta provine din grecescul “moria”, având însă şi semnificaţia de “nebunie”. De altfel, acestui concept îi corespunde o realitate în lumea zeilor, în cartea sa făcându-se des referire la zeităţi. În ceea ce privește definirea acestui concept, nu ne putem decide cu privire la o definiţie exactă întrucât: “să mă explic pe mine însămi ar însemna să mă fixez între anumite hotare, ori puterea mea este nemărginită” (Erasmus din Rotterdam, 2000: 10), spune Prostia în discursul ei din “Elogiul nebuniei”.

De altfel, când ne referim la prostie, nu ne putem gândi numai la un singur element care o compune, ci ne vom axa pe lucrurile care o fac să fie eternă. Genealogic vorbind, ea

[16] “E vorba de tragedia lui Sofocle.” (Erasmus din Rotterdam, 2000: 19).

descinde din Plutus, considerat cel mai vechi zeu. Alături de el se află Tinereţea, Iubirea de sine, Linguşirea, Uitarea, Lenevia, Plăcerea, Nebunia, Pofta, Cheful şi Somnul. La drept vorbind, acestea sunt forţele cu ajutorul cărora Prostia se manifestă în lume. Ele reprezintă moravurile fără de sfârşit ale oamenilor, şi, în acelaşi timp, acestea constituie lucrurile fără de care nu s-ar mai situa în acest punct al existenţei. Cu ajutorul acestor component, lumea este oarecum detronată şi controlată de Prostie.

În opera lui Erasmus, în antiteză cu prostia se află filosoful. Punând în oglindă cei doi termeni, putem realiza cu uşurinţă o delimitare clară între cei doi. În timp ce prostia detronează fiinţa umană, filosoful este perceput ca fiind un exemplu pentru omenire, ca un mod prin care, folosindu-ne de perseverenţă şi ambiție, putem răzbi în viață cu uşurinţă. Însă Erasmus nu împărtăşeşte această părere a omenirii, ci o transpune în cartea sa într-o manieră cu totul diferită. Acesta îl vede pe filosof ca fiind o fiinţă desăvârşită care prin trudă, perseverenţă şi dăruire are impresia că poate răzbi într-o lume a nedreptăţilor şi a răutăţilor. Slăbănog, morocănos şi necăjit are tot timpul sufletul tulburat de o mulţime de gânduri care îl apasă asupra firii. Barba şi-o scoate în semn de înțelepciune, este adesea mohorât şi cu fruntea încreţită. Acesta îşi ia mai mereu judecata drept călăuză şi abia îşi duce zilele de azi pe mâine. Filosoful ar fi incapabil să ocupe o funcţie publică sau politică, ar strica buna dispoziție a celor din jur cu tăcerea lui morbidă şi ar plictisi cu desăvârşire. El constituie căutătorul tuturor tainelor naturii, deţine un limbaj abstract şi neînțeles de majoritatea oamenilor.

Această temă a fost abordată şi de profesorul de psihologie clinică şi psihoterapie Daniel David. El consideră că modelul cultural ideal ce trebuie să genereze înaintarea civilizaţiei este infectat la nivelul cunoaşterii şi la nivelul moralei. În esenţă el evidenţiază acest fenomen ca fiind starea şi trăsătura prin care „Prostul" se reinventează mereu (David, 2014: 46).

## 3. Concluzii

În finalul acestor consideraţii, susţinem că Miroslav Krleža, prin personajul său principal[17], alături de Erasmus din Rotterdam şi Daniel David s-au evidenţiat prin viziunea lor abstractă asupra lumii pe care am putea-o numi: "lumea ca spectacol". Aşadar, ființa umană este percepută ca fiind un actor pe o scenă a lumii care se manifestă în acord cu legile și impunerile făurite de un anumit regizor.

În timp ce la Krleža prostia este condusă prin intermediul unor "legi mai profunde ale firii, pe care, în ultima vreme, știința le-a botezat <legi naturale>" (Krleža, 1969: 5), iar la Erasmus înțelepciunea filosofului poate reprezenta o șansă pentru o reprezentare socială mai bună, Daniel David consideră că prostul trebuie lăsat să fie fericit, dar nu și la putere într-o societate, deoarece s-ar putea să nu avem parte de idei mărețe și nici de o societate care să depășească faza liliputană.

Considerăm că putem contribui la reducerea acestui infinit uman – la incomensurabila stupiditate – printr-o reașezare a valorile autentice, mai ales prin creșterea promovării interesului pentru morală și cunoaștere.

[17] În acest roman întâlnim și personajele Domačinski, Agnesa, Jadviga Jesenska, Marko Javoršek.

## Bibliografie

**DANIEL**, David, *Dezvoltare personală și socială: eseuri și convorbiri despre viață cu psihologul Daniel David,* Iași, Polirom, 2014.

**ERASMUS DIN ROTTERDAM**, *Elogiul nebuniei,* București, Minerva, 2000.

**FRANGEŠ**, Ivo, *Povijest hrvatske književnosti,* Zagreb-Ljubljana, Nakladni zavod Matice hrvatske-Cankarjeva založba, 1987.

**KRLEŽA**, Miroslav, *Na rubu pameti,* Zagreb, Globus media, 2004.

**MATVEJEVIĆ**, Predrag, *Razgovori s krležom,* Zagreb, Prometej, 2001.

**ŠICEL**, Miroslav, **SKOK**, Joža, **NEMEC**, Krešimir, *Čitanka iz hrvatske književnosti XX. Stoljeća*, Zagreb, Školska knjiga, 1995.

**UNGUREANU**, Cornel, *Mitteleuropa periferiilor,* Iași, Polirom, 2002.

# MIT, LEGENDĂ ŞI ISTORIE LA IVO ANDRIĆ ŞI LA MEŠA SELIMOVIĆ

**Mihail-George HÂNCU**

Dacă definim o operă literară din Balcani ca fiind pur şi simplu „istorică”, riscăm să comitem o nedreptate din două puncte de vedere, primul fiind întărit de obişnuinţa cititorului modern cu viziunea occidentală despre romanul istoric. Deci, în primul rând, delimitarea unui gen „istoric” în cadrul literaturii balcanice este problematică, de vreme ce s-ar presupune existenţa unei delimitări la fel de clare între trecut, prezent şi viitor în imaginarul balcanic. În al doilea rând, s-ar trece cu vederea peste relaţia uneori ambiguă între istoric şi mitico-legendar.

Pentru a ilustra aceste două neajunsuri, am apelat la operele a doi autori din spaţiul ex-iugoslav: una dintre ele aparţine lui Ivo Andrić, iar cealaltă scriitorului Meša Selimović. Operele la care mă voi referi în cele ce urmează reprezintă două specii literare apreciate în literatura ex-iugoslavă: pe de-o parte, povestirile lui Ivo Andrić incluse în traducerea românească, într-un volum intitulat *Povestea cu elefantul vizirului* (Andrić 1966), iar pe de altă parte, romanul lui Selimović, *Dervişul şi moartea* (Selimović 1971). Cartea lui Ivo Andrić oferă o mare varietate de istorioare care acoperă diferite perioade istorice şi, mai important, diferite teme, în timp ce romanul lui Selimović este bogat prin felul în care este construită povestea. Mai mult, ambele opere au ca punct comun locul în care se desfăşoară acţiunea: Bosnia.

În momentul decernării Premiului Nobel pentru Literatură din anul 1961, Anders Österling, secretarul Academiei Suedeze, îl elogia pe Ivo Andrić astfel:

> Stimate Domnule, pe diploma Dumneavoastră scrie că Premiul Nobel v-a fost decernat „pentru forţa epică prin intermediul căreia aţi trasat teme şi aţi întruchipat destinele omeneşti din istoria ţării Dumneavoastră”. Cu o deosebită satisfacţie, Academia Suedeză vă onorează ca pe un reprezentant demn al unui spaţiu lingvistic care nu a figurat, până acum, pe lista laureaţilor[1].

În replică, în cadrul propriului discurs, Ivo Andrić ţine să atragă în primul rând atenţia asupra faptului că omenirea probabil că „îşi spune aceeaşi poveste încă din prima clipă a conştiinţei, cu infinite variaţii, ritmate de propria suflare şi de propriul puls”. Astfel, el îl compară pe oameni cu Şeherezada (rolul călăului fiind jucat de soarta însăşi) sau cu un copil care îşi cântă sieşi în întuneric pentru a-şi alina frica. O altă explicaţie pe care încearcă să o ofere povestirii o reprezintă dorinţa de a lumina întrucâtva „acele cărări întunecoase pe care ne azvârle uneori viaţa pe care o trăim orbeşte şi inconştient”, iar această lumină a povestirilor

[1] Discursul se găseşte pe site-ul: http://www.nobelprize.org/nobel_prizes/literature/laureates/1961/press.html. Traducerea îmi aparţine.

ne-ar oferi ceva mai mult decât puţinul pe care îl putem percepe şi înţelege din cauza slăbiciunii noastre. Pentru el, „puţin contează dacă povestea are loc în prezent sau în trecut". El ţine, astfel, să respingă clişeul asociat autorilor de opere istorice, acela cum că „îşi întorc spatele către prezent". În realitate, povestitorul nici nu este cu totul conştient de vreo trecere clară între planurile temporale: „el trece pragul secolelor cu uşurinţă, ca într-o visare". În cele din urmă, nici nu contează dacă se referă la prezent, trecut sau viitor, ci mai degrabă care este mesajul operei sale[2].

Acest discurs al lui Ivo Andrić ne oferă o bună cheie interpretativă a diverselor povestiri incluse în volumele sale. Ele nu urmăresc o evoluţie liniară a istoriei Bosniei, de la un început la un sfârşit. Desigur că am putea atribui această non-liniaritate faptului că este, totuşi, o culegere de povestiri disparate şi că acestea nici nu ar avea cum să formeze un ciclu clasic. Merită, însă, să fie atrasă atenţia asupra a două elemente. Pe de-o parte, în povestirea care dă titlul volumul românesc, schimbarea vizirilor este văzută de către cei mai în vârstă şi mai ageri cu o anumită resemnare: vizirul Mehmed Rujdi-paşa, „chefliu, uşuratic, senin şi delăsător, dar atât de bun, încât nici Travnikul, nici Bosnia nu-i simţiseră prezenţa", îi îngrijorase pe unii oameni tocmai pentru că se aşteptau la mai rău, „că binele acesta n-o să dureze mult" (Andrić 1966: 51). Această teamă este confirmată de venirea lui Gelaludin-paşa, iar la moartea acestuia este anunţată sosirea unui nou vizir, Ornosbeg Zade Şerif Siri Selim-paşa, despre care „târgoveţii spun că ar fi om bun şi învăţat, bosniac de origine". Alţi târgoveţi, însă, îl privesc cu neîncredere, fiind de părere că numele lung nu se potriveşte nicicum unui om bun. Concluzia pe care o trage unul dintre sceptici este următoarea: „Cine ştie, frate-miu, ce-o mai fi purtând şi acesta în el şi ce-o mai fi aducând peste noi" (Andrić 1966: 89-90). Această imagine a neîncrederii în schimbarea stării rele într-una mai bună ne dezvăluie o percepţie ciclică a vieţii bosniecilor: oricând ai trăi, bine nu-ţi va fi, ci îţi rămâne doar să spui poveşti despre trecut, avertizându-i pe cei mai puţin ageri care cred în îmbunătăţirea stării lor.

Pe de altă parte, Radovan Popović îl socoteşte pe Ivo Andrić ca fiind un „Homer balcanic" (Nedelcu 2009: 35). Deşi acest calificativ este acordat cu destulă încredere oricărui autor care se referă la eroii unui trecut glorios cu ajutorul talentului artistic recunoscut de toţi, eu unul sunt de părere că este o comparaţie care se susţine şi prin felul în care tratează această istorie a Bosniei. Homer a devenit faimos în Antichitate pentru felul în care a reuşit să concentreze întreaga acţiune a celorlalte poeme din ciclul troian pe parcursul a doar 49 de zile din penultimul an de război. El reuşea să acopere evenimentele trecute prin intermediul anamnezei, iar cele viitoare erau prezentate prin profeţii (Pippidi 1981: 63-64). Într-un anumit sens, el trecea „pragul secolelor" cu aceeaşi uşurinţă de care vorbea şi Andrić. Tot aşa se întâmplă şi în acest volum de povestiri care dezvăluie multe despre mentalitatea bosniacă (şi, prin urmare, balcanică).

În ceea ce priveşte relaţia dintre istorie, mit şi legendă, ne-am putea împiedica de problema definirii mitului şi a legendei, care se confundă nu de puţine ori în imaginarul colectiv. În ceea ce priveşte mitul, aş putea cita eseul lui Bruno Schulz (Schulz 1964: 443) despre „mitizarea realităţii", conform căruia omul continuă „să gloseze viaţa cu ajutorul miturilor, să confere înţeles realităţii", fie că o face prin poezie, fie prin ştiinţă. Această

---

[2] Preluat de pe: http://www.nobelprize.org/nobel_prizes/literature/laureates/1961/andric-speech.html. Traducerile îmi aparţin.

viziune, deşi aparent prea generală, se poate susţine fie şi numai la nivelul miturilor cosmogonice: ele au acelaşi scop, indiferent de specializarea termenilor, acela de explica facerea universului. Dacă istoria am putea-o defini ca fiind o acţiune deductivă pornind de la cercetarea tuturor faptelor reale pentru a ajunge la nişte concluzii, atunci miturile pornesc de la dorinţa de a explica, creând în jurul explicaţiei respectiva povestire. Legenda, în schimb, poate fi definită în mod minimal fie şi numai prin etimologia ei: forma latinească de participiu viitor pasiv, *legenda*, „cele care trebuie spuse".

Întrucât ar fi greu să plasăm oricare din povestirile lui Ivo Andrić, respectiv romanul lui Meša Selimović, ca ţinând exclusiv de sfera miticului sau de cea a istoricului, ar fi poate mai fructuoasă discutarea proceselor de trecere de o sferă la alta, cu atât mai mult cu cât Ivo Andrić a avut o preferinţă anume pentru simbolul podului. După cum scrie traducătoarea în prefaţa volumului de povestiri: „în scrierile sale el caută şi descoperă punţi între veacuri şi generaţii trecute şi le construieşte între oamenii şi popoarele zilelor noastre" (Andrić 1966: 20). Astfel, ne putem referi la cazuri de mitizare a întâmplărilor adevărate, respectiv, la altele, de demitizare.

Imaginea războiului este, fără îndoială, una dragă spaţiului ex-iugoslav, pentru care bătălia de la Kosovopolje a reprezentat un moment de o imensă importanţă. Romanul *Dervişul şi moartea* oferă, în primul rând, povestea chinurilor lăuntrice ale lui Ahmed Nurudin, şeicul tekiei din Sarajevo, care încearcă să-şi elibereze fratele închis pentru că descoperise nişte documente care conţineau mărturiile unor oameni care nu fuseseră încă interogaţi, dar care trebuiau să fie închişi. El încearcă, printre altele, să discute cu muftiul, dar straja nu îl lasă să intre într-o primă fază, pe motiv că nu ştie unde se află stăpânul său. Lui Ahmed îi deschide, însă, uşa un fost soldat, tovarăş al său în timpul războiului, pe nume Kara-Zaim. În acest pasaj întâlnim ambele laturi ale povestirilor bosniece: pe de-o parte avem de-a face cu „o umbră a lui Kara-Zaim cel de odinioară, […] o zdreanţă din tânărul acela neînfricat", un tânăr erou care luptase în ciuda tuturor rănilor pe care le dobândise, dar care fusese o dată străpuns cu sabia şi cu tăişul „pe unde nu le este drumul" şi căzuse pe câmpul de bătălie, fiind socotit mort chiar şi de către medicul de front. El scăpase cu viaţă, dar nu mai era bun de război (Selimović 1971: 150). Ahmed îşi aminteşte de vitejia lui şi îi spune că ar fi putut deveni comandant de cetate, ajutor de caimacan sau că ar fi putut cel puţin să aibă parte de ceva pământ, dar Kara-Zaim se declară mulţumit de starea lui actuală. Ahmed, care până în acel moment al povestirii nu se referise niciodată la trecutul său războinic, se recunoaşte în chipul tovarăşului său şi se simte jignit că unui asemenea viteaz îi putea fi frică de alţii. Până aici, am putea spune că asistăm la o demitizare a eroului de război: oricât de bine ar fi luptat până atunci, el îşi pierduse importanţa şi vlaga în momentul în care a murit, fie şi numai în chip temporar. În schimb, reacţia imediată a lui Ahmed, de care se şi căieşte, este aceea de a-i spune următoarele: „Straşnic ai mai luptat! Dumnezeule mare, ce viteaz ai fost!", deşi îşi dădea seama că îşi deplângea propria soartă. Ahmed este perfect conştient, însă, atât de faptul că bătrânul soldat îşi dorise demult să audă aceste cuvinte, cât şi de extraordinar era faptul că i le spune tocmai un bătrân derviş. După cum se şi aştepta, Kara-Zaim este tulburat de faptul că Ahmed îşi aminteşte de vitejia lui şi îl roagă să-i spună cum şi-l aminteşte. Descrierea pe care o face şeicul tekiei este una demnă de orice poem epic:

> Într-o lumină, Kara-Zaim. Pe o câmpie întinsă. Singur. Păşeşti liniştit, nu te uiţi înapoi, nu aştepţi pe nimeni. În veşminte albe. Ai mâinile goale până la cot. În mână sabia, iar lumina de pe

tăişul ei e poate de la soare. Aidoma vântului care nu poate fi oprit. Aidoma razei de soare care pătrunde peste tot. Toţi ceilalţi s-au oprit, privesc, nu există. Eşti numai tu (Selimović 1971: 152).

Kara-Zaim îşi aminteşte, însă, că nu mergea aşa, dar Ahmed spune că „aşa-i amintirea mea. S-a şters poate ce a fost şi numai asta a rămas”. Kara-Zaim este vrăjit de această imagine minunată a propriei vitejii şi îl ajută pe Ahmed să obţină întâlnirea cu muftiul. După aceea, dervişul află de la Kara-Zaim că urma să fie concediat, întrucât nu ajungeau banii pentru salariul său (deşi bătrânul ar fi primit şi o simplă reducere a plăţii). Ahmed îi oferă dublul acestui salariu ca să-l ajute să-l scoată pe Harun din fortăreaţă, lucru pe care Kara-Zaim l-ar fi primit dacă era mai tânăr. Deşi Ahmed susţine că glumise doar ca să vadă cât se schimbase viteazul, Kara-Zaim îi promite că va veni la el dacă îl dă afară muftiul. Din fericire pentru bătrân, lucrul nu se întâmplă, iar colaborarea atât de tipică oricărei istorii cu veterani care se reunesc pentru a elibera un nevinovat nici nu mai are loc. Dincolo de procesele de mitizare şi demitizare arătate mai sus, merită observat faptul că în Kara-Zaim găsim o oglindire a propriului conflict interior al lui Ahmed Nurudin, căruia Hasan, bunul său prieten, îi şi oferă ajutor în eliberarea fratelui. Dervişul refuzase acea ofertă, dar se vede că, fără să recunoască în mod direct, fusese şi el impresionat de reacţia lui Kara-Zaim, cel puţin într-atât încât să dorească să deschidă acea portiţă. Nici planul lui Hasan nu este dus la bun sfârşit, întrucât, după cum află mai târziu, fratele fusese executat încă dinaintea începutului romanului, când Ahmed se hotărâse să se folosească de sora lui Hasan, care era soţia cadiului.

Aceeaşi imagine a bătăliei glorioase este, însă, compensată de două episoade distincte: primul îl reprezintă soarta lui Mula Iusuf şi al mamei sale, hangiţa care îi găzduise pe soldaţi. Ea fusese, însă, omorâtă de către tovarăşii lui Ahmed pe motiv că îi ajutase în egală măsură şi pe inamici, iar băiatul ei, care visase, ca şi viitorul derviş, că va găsi cândva „pasărea de aur”, devenise un orfan care a ajuns să trăiască în tekia în care se afla tocmai omul pe care el îl socotea vinovat de moartea mamei sale. Ahmed Nurudin îşi încheie meditaţia aceasta despre soarta lui Mula Iusuf (dezvăluită abia în partea a doua, după experienţa cutremurătoare din temniţă) cu următoarea afirmaţie:

> Unde sunt păsările de aur ale visurilor, peste câte mări şi ţări se ajunge la ele? Oare acest dor adânc al copilăriei neştiutoare ne apare mai târziu numai ca un semn trist, brodat pe basmale şi pe coperţile de saftian ale unor cărţi netrebuincioase? (Selimović 1971: 224)

Nu întâmplător, cartea la care se referă este cea pe care i-o dăruise Hasan, care reprezintă o alternativă luminoasă la frământările lui Ahmed. Această renunţare la pasărea de aur la care visase încă din copilărie explică şi alegerea poziţiei de derviş, pe care nu o părăseşte niciodată pe parcursul romanului, în ciuda unor numeroase tentaţii. Pe de altă parte, aflăm povestea mai completă a bătăliei abia în ultimele momente ale vieţii lui Ahmed: lupta avusese loc, acea uitare de sine caracteristică războinicilor fusese adevărată, iar acea supravieţuire miraculoasă fusese şi ea autentică, deşi Ahmed este cel care şi-o asumă în acest final. Dervişul completează tabloul luptei cu elementul cel mai puţin eroic: realitatea capturării acelor viteji. Cât fuseseră ei de puternici, de curajoşi, de încântători în cămeşile lor albe şi cu săbiile lor strălucitoare, ei se predaseră:

Închideam ochii şi rechemam clipa cea mare, nevrând să ştiu de înfrângere, de răni, de măcelărirea unor oameni minunaţi, refuzând să cred că zece s-au predat fără luptă, respingeam ceea ce era, căci era urât; ţineam cu înfrigurarea să păstrez icoana marii jertfe, în strălucire şi foc, nelăsând-o să pălească. Pe urmă am plâns când amăgirea s-a destrămat (Selimović 1971: 395).

Ca să revenim la acea comparaţie mai largă cu Homer (pe care o putem extinde şi lui Meša Selimović), se poate vorbi de o descriere a întoarcerii oarecum lipsite de glorie a eroului. Nu ar fi cu totul greşită asocierea cu Agamemnon, comandantul măreţ al grecilor, care se întoarce în minunata sa împărăţie, acolo unde îl aştepta o moarte ruşinoasă – asasinarea de către soţie şi amantul ei în baie! Dacă îl acceptăm pe Homer ca reprezentantul prin excelenţă al lumii mitice, atunci ar fi permisă subsumarea acestei dezamăgiri în cadrul spaţiului mitizării. Acestea fiind zise, încercarea disperată a lui Ahmed Nurudin de a păstra „icoana marii jertfe" ar trebui văzută ca fiind ilustrarea cea mai elocventă a mitizării şi a demitizării care au loc imediat după fiecare luptă eroică. Această decepţie care urmează imediat unei mari jertfe poate fi şi motivul pentru care sârbii (şi, prin extensie, iugoslavii) au acest ataşament extraordinar faţă de bătălia de la Kosovopolje: ei îşi amintesc de lupta şi de înfrângerea glorioasă pentru a uita de evenimentele nefericite ce i-au urmat. Ei decupează, practic, doar ceea ce trebuia povestit urmaşilor, acele *legenda*.

Un alt tip de personaj tipic pentru scrierile balcanice îl reprezintă cel al înţeleptului rătăcitor. După cum îl descrie Mircea Muthu, citând portretul lui Esop, este cineva „fără de ţară, fără de casă, lipsit chiar de patrie", un călător „cu limba aurită şi spiritul bogat", adăugând de la sine alte două trăsături pe care le regăsim limpede la unele din personajele din operele tratate aici: „om al vorbei (şi mai puţin al condeiului) şi peregrin perpetuu" (Muthu 1999: 70). Un prim caz este cel părintelui Jakša din povestirea lui Ivo Andrić, *Vremea Anikăi*. El este prezentat în contrast cu protagonistul primei secvenţe a textului, fiul său Vujadin. Dacă Vujadin este mai degrabă o fire introvertită care, în cele din urmă, îşi pierde minţile, în schimb Jakša pare să fie un preot ideal pentru comunitate. El fusese mai întâi un haiduc poreclit „Diacon", pe baza propriei origini, dar chiar şi după ce-şi acceptase profesia familială, continua să fie „iute la mânie, repezit şi tăios" şi se spune despre el că „avusese şi printre enoriaşi, şi printre turci prieteni sinceri şi duşmani înverşunaţi. Îi plăcea băutura şi nu fugise, până la bătrâneţe, de partea femeiască. Cu toate acestea, fusese mult iubit şi stimat" (Andrić 1966: 158). Fireşte că lui Vujadin îi lipsea acea experienţă a lumii exterioare comunităţii enoriaşilor şi a viciilor acceptate ca parte importantă chiar şi a vieţii unui preot. Un asemenea contrast între chemarea de preot şi trecutul aventuros nu putea decât să placă oamenilor.

Cu toate acestea, imaginea se dovedeşte a fi idealizată, întrucât istoria lui Vujadin nu serveşte decât drept ramă în care se include povestea eponimei Anika. Critica literară a descris-o pe bună dreptate ca pe un soi de Ianus feminin, caracterizat de două laturi legate doar prin nefirescul lor: era atât frumoasă, cât şi malefică (Nedelcu 2009: 42), putându-se asemăna anticei Lamii. Ea nu este decât o fată stranie la început, dar ajunge să-şi descopere propriul farmec şi să-l folosească astfel încât să dobândească un control extraordinar asupra oricărui bărbat, fie el fiu de protopop sau caimacan. Într-adevăr, pe fiul de protopop îl şi foloseşte ca să-l umilească pe tatăl acestuia, venind în Dobrun, locul enoriaşilor săi, cu alaiul de admiratori, între care cel mai supus era chiar fiul în care se puseseră atâtea speranţe. În urma demonstraţiei ei de forţă, protopopul abia este convins să nu o omoare, iar fiul, acelaşi Jakša, alege haiducia pentru că nu se mai putea întoarce în locul de baştină, de ruşine, unde nu

avea să se întoarcă decât când tatăl său s-a aflat pe patul de moarte. Aici, amintirea recentă a preotului simpatic ascunde povestea mai veche şi mai tulburătoare a Anikăi, care reprezenta adevărata cauză a tuturor rătăcirilor haiducului. Am putea spune că are loc o demitizare a lui „popa Jakša" în schimbul mitizării Anikăi.

Revenind la romanul lui Meša Selimović, cazul lui Hasan, prietenul atât de ideal al lui Ahmed Nurudin, este destul de asemănător, cu observaţia că asistăm la aceeaşi succesiune de mitizare-demitizare ca în cazul bătăliei lui Ahmed şi a lui Kara-Zaim. Primul contact cu Hasan are loc prin intermediul rugăminţii surorii sale, care îl descrie ca pe o „oaie râioasă" a familiei (Selimović 1971: 19). Întâlnirea propriu-zisă cu Hasan este intermediată, însă, de un alt episod: Ahmed găseşte la tekie un fugar deloc înfricoşat de propria stare, perfect calm şi foarte conştient de opţiunile pe are le avea dervişul. Fugarul ştie bine că ar putea oricând să fie denunţat de către el, o şi declară făţiş, dar niciodată nu se lasă înmuiat nici de posibilitatea condamnării, nici de minunea unei salvări. Această figură aproape supraomenească îl impresionează pe Ahmed şi supravieţuieşte în imaginarul dervişului chiar şi după dispariţia lui (care ajunge să fie mai inexplicabilă decât a lui Harun). Deşi nu aflase vreodată numele lui adevărat, Ahmed alege să-l numească Ishak, fiind sigur că aşa ar fi trebuit să-l cheme. Ishak mai apare sporadic, de obicei reprezentând acel erou descurcăreţ în care nu avea să se transforme niciodată Ahmed Nurudin. Acest episod care, de fapt, cutremură fiinţa dervişului, face ca venirea lui Hasan să nu mai reprezinte o consecinţă epică a înţelegerii cu sora sa, soţia cadiului. Prin consecinţă epică înţeleg principiul exprimat de „pistolul lui Cehov": dacă apare un pistol în actul întâi, el va fi descărcat până la sfârşitul piesei. La fel, de vreme ce se adusese vorba de risipitorul Hasan, era evident că urma să apară îndată şi să îl impresioneze pe eroul nostru. Or, de vreme ce între dialogul cu soţia cadiului şi întâlnirea cu Hasan găsim episodul cu Ishak, a cărui importanţă în dezvoltarea lui Ahmed nu poate fi subestimată, putem recunoaşte o anumită rupere a liniarităţii epice prin introducerea unui episod doar aparent independent.

Hasan apare ca fiind un negustor vesel venit din Valahia, care este mereu dispus să stea la un taifas, reuşind să strecoare mereu o notă zeflemitoare în tot ce spune. Nu de puţine ori se întreabă Ahmed din ce moment al discuţiei încetează să mai fie serios bunul său prieten. El îi propune dervişului atât salvarea fratelui (chiar în schimbul acelei moşteniri pe care o dorea sora sa), cât şi o călătorie alături de el, lucru cu atât mai posibil după episodul încarcerării lui Nurudin. Înspre finalul romanului aflăm, însă, povestea întreagă a lui Hasan, în cea mai mare parte prin intermediul tatălui. Tatăl fusese prezentat de-a lungul romanului ca antipatizându-l pe fiul risipitor, dar tocmai această antipatie reciprocă îl făcuse să aprecieze şi mai mult grija pe care i-o purta pe timp de boală. De unde fiica şi toţi ceilalţi se temeau că urma să moară în curând (eveniment de care se şi pregătise, fără folos, Ahmed Nurudin în incipitul romanului), în schimb Hasan îl trata ca pe un om cât se poate de viu, vorbindu-i despre frumoasele femei din târg, luându-l de complice în viaţa zilnică. Din momentul în care Hasan pleacă împreună cu un negustor din Dubrovnik şi cu o „latină" (care o fi fost italiancă sau nu, dar cu siguranţă era catolică) în călătoriile sale obişnuite, dervişul şi tatăl ajung să petreacă timpul împreună pentru a depăna amintiri legate de binefăcătorul amândurora:

> Depărtarea de Hasan ne-a făcut să începem să făurim basme despre el. A fost odată un Făt-Frumos…
> Pe când Hasan însuşi vorbea, cel mai adesea, despre înfrângerile sale, fără părere de rău, râzând. […] Prin vraja sincerităţii sale senine, se prefăceau în succese de care nu ţine să vorbească, şi de care nu-i păsa prea mult.

> Mai târziu am încercat să despart basmul de realitate, dar oricât de bine cunoşteam adevărul, izbuteam cu greu să scap de vraja căreia îi cădeam victimă, fiindcă toţi dorim să avem un erou al nostru (Selimović 1971: 294).

În timpul studiilor, Hasan fusese cuprins de exaltare religioasă şi îşi construise o reprezentare ideală a universului, „cu exemplul oamenilor mari înaintea ochilor, şi cu dorinţa de a-i urma, dar fără nici un fel de cunoştinţe despre oamenii mici, singurii cu care vom avea de-a face" (Selimović 1971: 294). Această naivitate binevoitoare făcuse ca, atunci când devenise demnitar la Constantinopol (şi, deci, mândria familiei), să nu accepte nici insultele aduse Bosniei, nici intrigile de palat atât de caracteristice Imperiului Otoman. El face o întreagă pledoarie în favoarea compatrioţilor săi, care „au ajuns nobili prin sfidare". El alege să meargă pe urmele tinerei „latine" din Dubrovnik după ce o aude vorbind în limba ţării sale de baştină. El se îndrăgosteşte de ea într-atât, încât îşi şi recunoaşte sentimentele faţă de ea, dar ea, crescută fiind într-o bună morală catolică, nu-şi înşeală soţul. În cele din urmă, el îşi vede distanţa faţă de lumea ei în momentul în care intră în casa ei ca oaspete la o petrecere şi se vede tratat cu o prietenie rece. El se întorsese, în cele din urmă, acasă, unde se şi căsătorise cu „o femeie proastă, limbută şi lacomă" (Selimović 1971: 300), de care a scăpat trimiţând-o cu socrii lui pe o moşie dată, chipurile, cu împrumut. Hasan a fost, într-o primă fază, dezamăgit de bosnieci, dar ajunge să-i aprecieze din nou, „în felul său zeflemitor dar fără răutate" (Selimović 1971: 301). El continuă să fie bun prieten cu soţul doamnei din Dubrovnik şi chiar îl ajută să scape în momentul în care se află că pleca în Italia cu scrisori care arătau gradul de degradare a Imperiului[3]. Totodată, Hasan însuşi îşi căpătase gustul pentru cuvântul ca punte între oameni după o discuţie lungă cu un bătrân ostaş alături de care fusese întemniţat. Ostaşul avea şi el acelaşi ton zeflemitor şi aceeaşi experienţă care îl făceau să povestească frumos: reprezenta, pe scurt, prototipul acelui Hasan pe care îl cunoştea Ahmed. Hasan avea să-şi folosească nou-dobânditul talent pentru a uşura bătrâneţea unei femei care-şi pierduse fiul iubit într-un război, povestindu-i despre acest tânăr ca şi cum l-ar fi cunoscut.

Ahmed Nurudin trage următoarea concluzie despre viaţa adevărată a lui Hasan (pe care o îmbogăţea în mod voit cu elemente legendare): „povestea despre un om fără patrie adevărată, fără iubire adevărată, fără gând adevărat, care nesiguranţa drumului său în viaţă a luat-o drept ursita însăşi a omului, fără să se plângă că este aşa" (Selimović 1971: 303). Descrierea aceasta îl include deja în paradigma înţeleptului rătăcitor, dar mai merită să fie atrasă atenţia asupra unui ultim element: direcţia rătăcirii sale. După cum recunoaşte şi dervişul, Hasan nu „rătăceşte" propriu-zis, ci călătoreşte mereu având în gând întoarcerea în Bosnia cea de baştină: „fără acest punct, de care eşti legat, n-ai iubi nici restul lumii, n-ai avea unde să te duci, căci n-ai fi nicăieri". Este adevărat că îşi exprimă dezamăgirea faţă de compatrioţi încă o dată, după răscoala din Posavina, când îi şi compară cu un olog pe nume Djemal: „putere sprijinită pe nişte cioturi. Noi suntem propriii noştri călăi. Belşug fără rost şi fără ţel" (Selimović 1971: 364). Chiar şi aşa, Ahmed (şi, alături de el, cititorul) ştie că singura lui nebunie de durată este cea cu femeia din Dubrovnik, iar că această tristeţe provocată de inutilitatea luptei împotriva turcilor avea să-i treacă.

Stabilirea unei *axis mundi* poate fi regăsită şi în povestirea care încheie volumul de povestiri ale lui Ivo Andrić, *Panorama*. Acolo găsim povestea unui copil care se îndrăgosteşte

---

[3] Merită să fie observată, fie şi numai în treacăt, asemănarea cu triunghiul amoros din filmul *Casablanca*. În orice caz se poate vorbi de o schemă literară foarte productivă.

de vechiul aparat al panoramei din Sarajevo. Cu ajutorul acestei metode învechite de divertisment care consta în simpla prezentare ciclică a unor imagini din câte o regiune exotică pe săptămână, el reuşea să părăsească Bosnia lui şi să întâlnească personajele din imagini, cărora le conferea consistenţă, deşi în realitate nu vedea decât nişte mărunte instantanee. Interacţiunea vie cu persoanele surprinse în acele imagini care, pentru ceilalţi copii de vârsta sa, mult mai cinici, nu aveau nicio valoare în viaţa de zi cu zi, este întreruptă brusc de scoaterea panoramei din Sarajevo. Aparatul era învechit, iar acea plasare a sa în orăşelul bosniac reprezentase o ultimă încercare a austriecilor de a le oferi divertisment localnicilor cu cât mai puţine cheltuieli din partea lor. Tânărul îşi pierde, în aparenţă, acest contact cu lumea din ce în ce mai reală a Braziliei şi a altor locuri necunoscute. El recunoaşte că încă se mai găsea din când în când, inclusiv în timpul unor piese de teatru plictisitoare, transportat în acea lume, iar oamenii pe care şi-i închipuise ca fiind eroii acelor scene creşteau pe măsură ce crescuse şi el, florăreasa având deja o urmaşă care îi semăna leit, de exemplu. În finalul povestirii, tânărul îşi arată recunoştinţa faţă de aceste imagini care îl costaseră, totuşi, atâţia bani la vremea lor: „ele mă poartă, mă înalţă, mă leagă de viaţă şi-mi dovedesc necontenit că, hoinărind atâţia ani prin lume, nu mi-am irosit zadarnic puterea”. Dacă punctul central al lui Hasan era Bosnia, atunci putem socoti că pentru tânărul din *Panorama* punctul central este reprezentat de propriul suflet, de visele cuprinse în el.

Concluzia care se poate trage este următoarea: aceste texte dedicate spaţiului şi spiritului bosniac au în comun această mişcare graduală între realitatea mitico-legendară şi cea istorică. Asistăm la numeroase mitizări ale unor evenimente care ar fi putut fi descrise de la bun început în chip realist şi prozaic. Această prozaicitate este, în multe cazuri, într-un plan secund al naraţiunii: la ea se ajunge abia în urma demitizării istoriei mitizate. Astfel, deşi îl vedem pe Kara-Zaim ca fiind un veteran temător, ni se arată apoi imaginea luptei sale glorioase ca soldat, imagine care apoi este temperată de diverse amănunte care ţin de o realitate de care eroul romanului încearcă să scape. La fel, povestea lui Hasan şi, într-o măsură, cea a lui Jakša, pare a fi una veselă, a omului liber să facă ce doreşte în viaţă (fapt pentru care îl şi invidiază Ahmed pe Hasan), dar o analiză mai atentă a circumstanţelor acelor aventuri dezvăluie umanitatea fiecăruia din eroi. Nici Kara-Zaim, nici Ahmed, nici Hasan, nici Jakša şi nici un alt personaj din aceste două opere nu este un erou unidimensional de legendă. Fiecare este în primul rând o fiinţă umană cu experienţă pozitive şi experienţe negative, iar viaţa lor capătă o dimensiune mitică doar prin poveştile care se spun sau pe care le spun despre ei înşişi. Poate că şovăiala pe care o are Ahmed în faţa stabilirii unei biografii pure şi realiste ilustrează cel mai bine spaţiul mental balcanic: oricât ar fi de conştient de realitatea crudă şi repetitivă, omul de pe aceste meleaguri va încerca mereu să confere sens unei lumi deznădăjduite. Într-adevăr, unde ar putea omenirea găsi un semnificant mai bun, dacă nu în mit?

## BIBLIOGRAFIE

### SURSE PRIMARE

**ANDRIĆ**, Ivo - *Povestea cu elefantul vizirului*, traducere de Gellu Naum şi Voislava Stoianovici, Bucureşti, Editura pentru literatură universală, 1966

**SELIMOVIĆ**, Meša - *Dervişul şi moartea*, traducere de Voislava Stoianovici, Bucureşti, Editura Univers, 1971

**SURSE SECUNDARE**
**MUTHU**, Mircea = *Balcanismul literar* românesc, vol. II : *Permanenţe literare*, Cluj-Napoca, Editura Dacia, 1999
**NEDELCU**, Octavia - *Ipostaze (post)moderniste în literaturile sârbă şi croată*, Editura Universităţii din Bucureşti, 2009
**PIPPIDI**, D. M. - *Variaţii pe teme clasice*, Bucureşti, Editura Eminescu, 1981

**SURSE ONLINE**
http://www.nobelprize.org/nobel_prizes/literature/laureates/1961/andric-speech.html
http://www.nobelprize.org/nobel_prizes/literature/laureates/1961/press.html
http://www.scribd.com/doc/24766098/The-Mythisation-of-Reality-by-Bruno-Schulz

# CERTITUDINEA DE SIMȚ COMUN ȘI CERTITUDINEA DIN CADRUL JOCULUI DE LIMBAJ RELIGIOS ÎN CONCEPȚIA LUI L. WITTGENSTEIN

**Sabina AVRAM**

În lucrare de față voi avea ca subiect de discuție problema *certitudinii* abordată de Ludwig Wittgenstein în lucrarea sa *Despre certitudine* și voi încerca, de asemenea, să dezvălui care este rolul pe care îl ocupă acest concept în *Lecții despre credința religioasă*. În lucrarea *Despre Certitudine*, Wittgenstein clarifică distincția dintre certitudine și cunoaștere. Atunci când Wittgenstein lasă comentarii pe marginea truismelor lui G. E. Moore, un alt filosof englez al perioadei, el le încadrează pe acestea în zona certitudinii de simț comun care nu are nevoi de dovezi, scoțându-le din zona cunoașterii, care are nevoie de temeiuri bine argumentate. Când vorbește despre credința religioasă în *Lecții și conversații despre estetică, psihologie și credință religioasă*, publicată de asemenea postum, el susține că fundamentul acestui tip de credință este certitudinea, și nu cunoașterea. Întrebările la care voi încerca să o răspund în cele ce urmează sunt următoarele: Care este distincția dintre certitudinea de simț comun și cea din cadrul jocului de limbaj religios? Putem găsi un punct în care acestea se întâlnesc?

## Despre Wittgenstein

Ludwig Wittgenstein s-a născut în Viena pe 26 aprilie 1889 într-o familie înstărită de origine evreiască. De-al ungul vieții, Wittgenstein a avut un parcurs foarte dinamic, *statornicia* nefiind cuvântul potrivit care ar putea să-l caracterizeze în acest sens. Deplasându-se dintr-un loc în altul, trecând de la o profesie la alta, pentru Wittgenstein au prezentat interes domenii ca muzica, ingineria, arhitectura, filosofia principiilor matematice, logica,însă marea lui pasiune s-a dezvoltat în domeniul filosofiei limbajului.(Grayling, 1988: 2)

În 1921 este publicată prima sa carte *Tractatus Logico-Philosophicus*, aceasta fiind și singura lucrare publicată în timpul vieții. După publicarea cărții, în 1921, Wittgenstein decide să se retragă în Austria, considerând că a spus tot ce ar fi putut fi spus legat de domeniul filosofiei.(Grayling, 1988:8) Iar aceasta este considerată filosofia sa timpurie pentru că după zece ani revine în domeniu pentru a reformula câteva dintre ideile sale din *Tractatus* într-o nouă lucrare,*Cercetări filosofice*. „De când am început să mă ocup din nou cu filozofia, și anume de acum șaisprezece ani, a trebuit să recunosc greșeli grave în ceea ce am scris în acea primă carte.” (Wittgenstein, 2013:94) În filosofia sa timpurie, Wittgenstein renunță la structura rigidă pe care *Tractatusul* o atribuie lumii, adoptând o abordare mai flexibilă a unei lumi complexe.

În cele din urmă, filosoful vienez a dus o viață tumultuoasă și foarte dinamică, de-a lungul căreia a activat în diverse profesii și și-a schimbat de foarte multe ori reședința, însă aș îndrăzni să spun că fascinația care a fost cel mai mult prezentă în viața filosofului a fost cea legată de limbaj.

## Wittgenstein și Moore, certitudinea și cunoașterea

Lucrarea lui Ludwig Wittgenstein *Despre certitudine*, apare ca o reacție la ceea ce spune G. E. Moore în două dintre lucrările lui, *Defense of Common Sense* și *Proof of an External World*.(Colin 2012:1) Prin aceasta, Wittgenstein vrea să sublinieze clar diferența dintre certitudinea care nu are nevoie de dovezi și cunoașterea dovedită sau testată. Ceea ce face Moore, adeptul vederilor gândirii comune, din punctul de vedere al lui Wittgenstein, este să confunde aceste două paradigme.(Mcquid 2012: 1-2)Dorind să confrunte scepticismul, Moore enumeră niște propoziții pe care le consideră drept cunoaștere comună, însă Wittgenstein, deși el însuși critică scepticismul, combate și această teorie a lui Moore, spunând că propozițiile enumerate de el, țin de ceea ce am numit *certitudinea de simț comun* și nu *cunoaștere*.(Indian Philosophical Quarterly 1994: 36)

Astfel, Wittgenstein explica prin exemplu după exemplu, faptul că certitudinea sau *a fi sigur [de ceva]* nu este același lucru cu *a cunoaște [acel ceva]*, *a ști*. Certitudinea, în cazul acesta, nu are nevoie de dovezi. Ea este clădită pe un întreg sistem întrețesut de gânduri și expresii considerate drept adevăruri de la sine înțelese, un fel de fundament al jocurilor de limbaj care rămâne ferm și neschimbat. Mircea Flonta, în nota sa introductivă pentru lucrarea lui Wittgenstein, pune această idee în următoarele cuvinte: „toate întrebările cu privire la fapte, ca şi răspunsurile pe care le pot primi ele, sunt ferm ancorate într-un sistem preexistent de convingeri sustras discuţiei critice."(Wittgenstein 2005: 28)

Așadar, niciun joc de limbaj nu s-ar putea construi fără acest fundament al certitudinilor de la sine înțeles, aceasta fiind fundația peste care se construiește și partea maleabilă, care poate fi schimbată în timp, care poate fi supusă îndoielii. „Orice verificare, orice confirmare sau infirmare a unei presupuneri are loc deja în interiorul unui sistem. Şi anume, acest sistem nu este un punct de plecare mai mult sau mai puţin arbitrar şi îndoielnic al tuturor argumentelor noastre, ci aparţine esenţei a ceea ce numim noi un argument. Sistemul nu este atât punctul de plecare, cât elementul în care trăiesc argumentele." (Wittgenstein, 2005: 70).

Faptul că *știu că pământul a existat cu mult înainte de nașterea mea* este un exemplu dat de Moore (Wittgenstein 2005: 64), despre care Wittgenstein ar spune că este cât se poate de cert la nivelul simțului comun, că este o certitudine de la sine înțeleasă, asupra căreia nu s-au făcut cercetări, pentru că în gândirea logică, ea nu mai are nevoie de dovezi.(Wittgenstein 2005: 65-66) „Dar eu nu am imaginea mea despre lume pentru că m-am convins de certitudinea ei: nici pentru că m-am convins de certitudinea ei. Ci ea este fundamentul moștenit pe care eu disting între adevărat și fals."(Wittgenstein, 2005: 68)

Pe de altă parte, cunoașterea este cea care se construiește în urma îndoielii, iar îndoiala este cea care are nevoie de dovezi. Wittgenstein spune, în repetate rânduri, că îndoiala poate prinde contur doar pe un fond al certitudinii. „Cine ar vrea să se îndoiască de toate, acela nici nu ar ajunge până la îndoială. Însuşi jocul îndoielii presupune deja certitudinea."

(Wittgenstein 2005: 73). Îndoiala nu poate exista fără a-și afla obiectul într-o anume certitudine, fără a se forma pe baza unei certitudini anterioare. „O îndoială care s-ar îndoi de toate n-ar mai fi îndoială.“ (Wittgenstein 2005: 141). Făcând referire la sceptici, în acest sens, Wittgenstein spune că această teorie a îndoielii universale nu-și poate găsi loc în lumea reală, în lumea practică.(Indian Philosophical Quarterly 1994: 37)Nu orice lucru trebuie pus la îndoială, „temeiurile pot fi cerute doar acolo unde există loc pentru îndoială.“(Wittgenstein 2005: 35)

**Jocul de limbaj**

Fiind fascinat, după cum am văzut, de filosofia limbajului, în încercarea sa de a pătrunde cât mai adânc misterele acestuia Wittgenstein ajunge să dezvolte teoria jocurilor de limbaj. Iar jocul de limbaj stă în strânsă legătură cu forma de viață. Aceasta din urmă, întrunește toate regulile unei comunități care se poate deosebi de altele prin diferențe culturale sau în funcție de îndeletnicirile, profesiile, zonele de interes ale oamenilor și așa mai departe. Dezvoltându-se în conformitate cu o anumită formă de viață, orice joc de limbaj are propriile sale reguli. De exemplu, jocul de limbaj științific este *jucat* după reguli diferite de cele ale jocului de limbaj din cadrul unui grup religios. Wittgenstein merge mai departe prin a spune că un grup religios și un grup al oamenilor de știință nu ar trebui să ajungă la contraziceri pentru că regulile lor diferă atât de mult încât cele două *tabere* nu ar avea nimic de împărțit. Jocul de limbaj științific are ca fundament cunoaşterea dovedită și testată, în timp ce jocul de limbaj religios are ca fundament certitudinea în lucrurile care nu pot fi testate.

„Există, bunăoară, mai întîi aceste moduri cu totul diferite de a gîndi - care nu trebuie neapărat exprimate prin aceea că cineva spune un lucru şi altcineva un alt lucru. Ceea ce numim a crede într-o Zi a Judecății sau a nu crede într-o Zi a Judecății – exprimarea unei credințe joacă poate un rol absolut minor. În cazul în care mă întrebi dacă cred sau nu într-o Zi a Judecății, în sensul în care oamenii religioși au această credință, n-aş spune: “ Nu. Nu cred că se va întîmpla aşa ceva.” Mi s-ar părea o sminteală să spun acest lucru. Iar apoi dau o explicație: “Nu cred în . . . “ ,dar în acest caz omul cu convingeri religioase nu crede niciodată ceea ce descriu eu. Nu o pot spune. Nu-l pot contrazice. Într-un anumit sens, înțeleg tot ce spune el - cuvintele „Dumnezeu” , “despărțit” etc. Înțeleg. Aş putea spune: “Nu cred în asta” , iar acest lucru ar fi adevărat, însemnînd că nu am aceste gînduri şi nimic din ceea ce ține de ele. Dar nucă aş putea contrazice lucrul acesta.“(Wittgenstein, 1993:116)

În *Despre Certitudine*, Wittgenstein acordă o mare atenție importanței jocurilor de limbaj în privința valențelor pe care le preiau cuvintele în interiorul lor. Pentru Wittgenstein acele propoziții pe care Moore le enumeră sunt niște certitudini neîntemeiate, însă în mod necesar prezente în conștiința omului; ele nu pot fi extrase din context și considerate drept *adevăruri pure*. „Este ciudat: Dacă spun, fără vreun prilej aparte, “ Eu ştiu” , de exemplu “ Eu ştiu că acum stau într-un fotoliu”, afirmaţia mi se pare nejustificată şi prezumpţioasă. Dacă însă fac aceeaşi afirmaţie când este nevoie de ea, atunci, deşi nu sunt nici cu un strop mai sigur de adevărul ei, ea mi se pare perfect justificată şi comună.“(Wittgenstein 2005: 163)

Fără un context în care să fie încadrate, cuvintele sau expresiile n-ar avea relevanță. Astfel, așa cum obiectele își găsesc locul doar într-un decor, oricare ar fi el, tot așa și propozițiile își găsesc înțelesul într-un joc de limbaj, oricare ar fi el. Urmând același fir logic,

nici îndoiala nu ar avea sens în afara jocului de limbaj.(Indian Philosophical Quarterly 1994: 37-38)

Astfel, în contextul jocului de limbaj academic și chiar al lucrării de față, ar fi complet inoportun și în afara regulilor ca de aici înainte să alipesc textului trei paragrafe care să descrie un episod din copilăria mea.

**Certitudinea în cadrul jocului de limbaj religios**

Având acum în minte o imagine despre cadrul jocului de limbaj și despre acel fundament al certitudinii de la sine înțeles, care nu are nevoie de dovezi, putem să ne concentram atenția asupra unui singur joc de limbaj în care, ceea ce am numit până acum certitudine, pare să ocupe un loc și mai important. Ideile lui Wittgenstein care au în vedere jocul de limbaj religios se regăsesc în *Lecții și Convorbiri despre Estetică, Psihologie și Credința Religioasă*. Această culegere nu este o colecție a scrierilor sale proprii, ci notițele celor mai pasionați studenți ai lui. (Hudson, 1975:151) Trebuie precizat faptul că atunci când se referă la credința religioasă, Wittgenstein are în vedere credința creștină, de aceea limbajul său poate fi contextualizat, uneori doar în cadrul religiilor abrahamice.

Credința religioasă, în opinia lui Wittgenstein, își păstrează fundamentul în ceea ce numim *certitudine* sau *siguranță*, excluzând din jocul său de limbaj *îndoiala*.(Wittgenstein, 1993: 120,124) Astfel, nici credința religioasă nu se bazează pe cunoaștere, nu are nevoie de dovezi și temeiuri. Însă cu ce este diferit acest fundament al certitudinilor lipsite de dovezi al credinței față de ceea ce am descris mai sus ca fiind certitudine de simț comun? Și care ar fi punctul în care acestea două se întâlnesc?

În primul rând, atunci când vorbim despre certitudinea religioasă, nu putem detașa această idee de imaginea grupului.[1] Discursul religios se adresează doar unei anumite categorii de oameni.

Astfel, putem cădea de acord în privința faptului că există grupuri de oameni care nu au o certitudine a faptului că Dumnezeu există. Această certitudine a jocului de limbaj religios se referă la o *puternică încredințare în lucrurile care nu se văd*(Evrei 11:1b), certitudine care nu este general acceptată. Atunci când vorbim despre *existența lui Dumnezeu*, aceasta nu primește același sens ca atunci când vorbim despre *existența lui Napoleon*, de exemplu.(Wittgenstein 1993: 119)Prezența lui Napoleon în istorie a avut anumite implicații, el însuși fiind o parte a întregului care a schimbat într-un fel sau altul mersul lucrurilor. Prezența divinității, în conștiința credinciosului, este permanentă, dar în conștiința ateului, inexistentă.

Apoi, cu ce este diferită ca sens, de exemplu, propoziția *Eu știu că am o mână*.(Wittgenstein 2005: 16) față de propoziția *Eu știu că mâna Domnului este asupra mea.,* sau mai simplu, expresiile: *mâna mea* și *mâna Domnului*? Ceea ce este diferit atunci când spunem *mâna Domnului,* este că în primul rând,nu vorbim despre ceva material vizibil, deci faptul că vorbesc despre *mâna Domnului,*nu explică existența ei și după cum am spus, aceasta nu este o certitudine de simț comun, ci una care poate face parte doar dintr-un joc al limbajului religios. Nici una dintre cele două tipuri de certitudine nu are nevoie de dovezi,

[1] În aceeași idee, Rudolf Otto (1869-1937), filosof și teolog, abordând subiectului *sacrului* într-o carte a sa spune: „Sacrul este înainte de toate o categorie de interpretare și de evaluare ce nu există, ca atare, decât în domeniul religios." (Otto, 1992: 13)

însă una este de la sine înțeleasă și general acceptată, pe când cealaltă poate fi crezută doar de un anumit grup. Astfel încât, în primul caz este nevoie de o gândire logică, pe când în celălalt caz este nevoie de credință, care nu se împământenește pe baza unui fir logic.

Certitudinea faptului că *am două mâini* aduce anumite implicații în lumea materială; faptul că *mâna Lui Dumnezeu este asupra mea* nu schimbă cu nimic realitatea de moment. Pentru a explica această idee a faptului că existența lui Dumnezeu nu poate fi descrisă, Wittgenstein dă exemplul zeilor de pe Olimp.(Wittgenstein 1993: 155) Dacă ei ar exista, realitatea ar fi diferită pentru toată lumea la nivel sesizabil, palpabil. Faptul că Dumnezeu există pentru credincios, aceasta nu schimbă cu nimic viața necredinciosului. În cuvintele lui Hudson scrise cu privire la teoriile lui Wittgenstein, „Dumnezeu nu este ceva material, nici vreo obligație morală, nici ceva de tip emoțional, nimic altceva în afară de Dumnezeu."(Hudson 1975: 157)

Pe baza certitudinilor de simț comun, a acelui fundament al lucrurilor care nu pot fi clintite, chiar și nedovedite, omul își construiește un anumit sistem prin care se raportează la lume atât prin limbaj, cât și prin comportament, acțiuni, mod de funcționare și așa mai departe. Privind lucrurile din acest unghi, am putea găsi un punct comun între cele două tipuri de certitudine, ambele dând naștere unei anumite forme de viață. Pentru credincios însă, faptul că *mâna Domnului este asupra lui* este la fel de cert sau poate chiar mai sigur decât faptul că *el știe că are două mâini*, astfel fundamentul certitudinii religioase poate să devină atât de puternic împământenit încât sa ia locul celui de simț comun, lăsându-l pe acesta pe un plan secund.

După cum am văzut, certitudinea de simț comun este general acceptată, certitudinea religioasă este acceptată la nivelul grupului, însă cea de-a doua o transcende pe prima, ea nu mai are de a face cu nimic din zona simțurilor, zona materialului, și nici chiar cu zona raționalului.[2] Ne-am putea imagina certitudinea de simț comun ca pe o linie orizontală care coagulează relațiile interumane, iar certitudinea religioasă ca pe una verticală care își face simțită prezența la un nivel personal. Iar faptul că certitudinea religioasă a unui om devine mult mai puternică decât certitudinea lui de simț comun generează o ruptură de comunicare între el și ceilalți, o notă distinctivă mult mai accentuată. Putem da exemple de oameni foarte evlavioși din punct de vedere spiritual, dintr-un grup religios sau altul, care chiar și atunci când vor să-și transmită înțelegerile lor asupra lumii sau chiar experiențele extatice, se lovesc de o barieră a limbajului, drept pentru care nu mai pot fi înțeleși de ceilalți. Wittgenstein explică faptul că limbajul este ca o unealtă prin care putem descrie realitatea, ceea ce ne înconjoară.(Wittgenstein, 1993:14)Prin prisma acestui lucru putem înțelege acea ruptură care se concretizează între cel *înalt* spiritual și alții, unealta lor de comunicare nemaifiind funcțională în contextul celor nevăzute, celor necunoscute, celor *cu totul altfel*. Profeții Vechiului Testament există pasaje care explică experiența extatică a profetului, cum ar fi Ezechiel sau Isaia, dar în momentul în care sunt prezentate lucruri care nu fac parte din lumea

[2] Este foarte interesant în acest sens cum Rudolf Otto, vorbind despre conceptul de *sacru* ca despre o categorie *apriori*,îl plasează în perspectiva opoziției dintre rațional și irațional. În cartea lui, *Sacrul*, Otto se concentrează asupra acelei părți iraționale, considerând-o o categorie aparte, pe care o numește *numinos*. Încercând să explice acest concept de *numinos*, Rudolf Otto spune că acesta nu poate fi definit, nu poate încăpea în limitele rațiunii umane, fiind *ceva cu totul altfel*. (Rudolf Otto, 1992) „Nu-i poți ajuta pe oameni s-o înțeleagă decât încercând să-i călăuzești, pe calea analizei, spre acel punct al propriului lor suflet de unde ea poate apoi să țâșnească și să izvorască singură făcându-i conștienți de existența ei" (Rudolf Otto, 1992: 15)

cunoscută omului, autorii folosesc drept tehnică de limbaj comparația: „ceva ca niște cărbuni de foc“(Ezechiel 1:13), „ceva ca o întindere a cerului“(Ezechiel 1:22), „era ceva ca o piatră de safir, în chipul unui scaun de domnie; pe acest chip de scaun de domnie se vedea ca un chip de om“(Ezechiel 1:26).

În momentul în care un astfel de credincios își propagă învățătura în rândul adepților săi, el poate ridica ștacheta întregului grup. Cu toate acestea, ceea ce transmite, nu poate transmite doar prin intermediul limbajului, acesta fiind un element al realității.

Chiar dacă în prima parte a vieții nu a considerat credința religioasă a fi ceva vrednic de luat în calcul, în *Tractatus* având în vedere faptul că „lumea este tot ceea ce se întâmplă” (Wittgenstein 1922: 11), revine asupra subiectului în *Lecții despre credința religioasă*, referindu-se la credință ca la o *sârmă subțire* pe care pășește credinciosul. „Gînditorul religios cinstit e aidoma dansatorului pe sîrmă. Se pare că el merge aproape numai pe aer. Locul pe care păşeşte este cel mai îngust din cele pe care ni le putem imagina. Şi totuşi se poate într-adevăr păşi pe el“(Wittgenstein 1993: 154).

Certitudinea credinței religioase își are obiectul în lucruri nevăzute, iar implicațiile ei apar la un nivel atât de personal, încât nu se pot face vizibile decât la nivel comportamental. Nici chiar faptul că o persoană îndeplinește toate ritualurile specifice grupului religios, într-un cadru religios, nu poate exprima prezența acelei certitudini pe care omul cu adevărat credincios o are înăuntrul său, dar modul în care acesta își organizează viața pas cu pas, ar putea să ne sugereze ceva în acest sens (Hengstmengel, p.5). Pentru că, să nu uităm, credinciosul despre care Wittgenstein vorbește, este credinciosul ideal, iar „ceea ce are el este ceea ce am putea numi o credință de nezdruncinat, aceasta se arată nu prin raționamente sau prin apel la temeiurile obișnuite ale credinței, ci mai degrabă prin felul în care își orânduiește totul în viață“ (Wittgenstein 1993: 113).

**Concluzii**

Așadar, ceea ce face Wittgenstein în *Despre Certitudine* este să clarifice distincția dintre certitudine și cunoaștere. Certitudinea personală sau cea de simț comun nu se fundamentează pe lucruri dovedite sau testate. Certitudinea de simț comun este liantul care menține comunicarea între oameni, fiind baza oricărui joc de limbaj. Iar jocul de limbaj, la rândul său, este sistemul care dă relevanță cuvintelor, expresiilor, propozițiilor din interiorul său. Cunoașterea, spre deosebire de certitudine, are ca fundament îndoiala în urma căreia se construiesc temeiurile și dovezile care să demonstreze veridicitatea argumentelor.

Credința religioasă se aseamănă cu certitudinea de simț comun prin faptul că nici aceasta nu se consolidează pe baza temeiurilor. Certitudinea religioasă, în schimb, nu își are ca obiect *lucrurile care se văd.* Prin urmare și jocul de limbaj religios diferă mult de altele, fiindcă în interiorul său trebuie sa existe termeni și denumiri care să se fie adresate acestor lucruri care nu se văd. Modul în care se diferențiază un credincios de un necredincios este forma de viață, iar distanța dintre ei, spune Schönbaumsfeld, este una de *lumi* distanță(Schönbaumsfeld 2007: 423), cu toate acestea, atât credinciosul cât și necredinciosul au întipărită în conștiință certitudinea de simț comun, fundament pe baza căruia există loc de înțelegere între oamenii cu forme de viață foarte diferite.

**Bibliografie**

**Bibliografie Primară**

**WITTGENSTEIN**, Ludwig, *Tractatus Logico-Philosiphicus,* Kegan Paul, Trench, Trubner& CO., LTD. New York: Harcourt, Brace & Company, INC., London, 1922.

**WITTGENSTEIN**, Ludwig, *Despre Certitudine*, Humanitas, București, 2005.

**WITTGENSTEIN**, Ludwig, *Lecții și convorbiri despre estetică, psihologie și credința religioasă,* Humanitas, București, 1993

**Bibliografie Secundară**

**GRAYLING**, A.C., *Wittgenstein,* Oxford University Press, 1988.

**HENGSTMENGEL**, Joost W., *'Philosophy to the glory of God'.Wittgenstein on God, religion and theology,* p. 5

**HUDSON**, W. Donald, *Wittgenstein and Religious Belief*, Palgrave Macmillan, New York, 1975.

Indian Philosophical Quarterly, *Wittgenstein on Certainty,* , Vol. XXI, No. 1, Ianuarie, 1994.

**MCQUAID**,Colin, *The Nature of Certainty in Wittgenstein's On Certainty,* A Thesis Submitted to the School of Graduate Studies in Partial Fulfillment of the Requirements for the Degree Master of Arts, McMaster University, 2012.

**MOORE**, G. E., *Selected Writings*, edited by Thomas Baldwin, Routledge, 1993.

**OTTO**, Rudolf, *Sacrul*, Dacia, Cluj, 1992.

**PLANT**, Bob, *The Wretchedness of Belief. Wittgenstein on Guilt, Religion, and Recompense*, JRE 32.3:449–476. C _ 2004 Journal of Religious Ethics, Inc. pp. 451-476.

**SCHÖNBAUMSFELD**, Genia, *Worlds or Words Apart? Wittgenstein on Understanding Religious Language,* Journal compilation © 2007 Blackwell Publishing Ltd, pp. 422-441.

**SCHROEDER**, S. *The Tightrope Walker, Ratio* (*new series*), Journal compilation © 2007 Blackwell Publishing Ltd, pp. 442-463.